Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/beauxartscourspu00etex

BEAUX-ARTS

COURS PUBLIC

FAIT

A L'ASSOCIATION POLYTECHNIQUE

POUR LES ÉLÈVES DES ÉCOLES ET POUR LES OUVRIERS

DIX LEÇONS

DONNÉES A L'AMPHITHÉATRE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE

SUR

le Dessin appliqué aux Arts et à l'Industrie

COMPRENANT

la Géométrie, la Perspective, l'Architecture, la Peinture et la Sculpture

PAR ANTOINE ETEX

Sculpteur-Architecte, et Peintre

STENOGRAPHIÉES PAR M. MONTCOURT

PARIS

CHEZ L'AUTEUR, 2, RUE CARNOT, 80, RUE DE L'OUEST

ET CHEZ MASGANA, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Sous les Galeries de l'Odéon

1861

BEAUX-ARTS.

PREMIÈRE LEÇON.

11 NOVEMBRE 1860.

Mesdames, Messieurs,

Ce n'est pas sans émotion que j'aborde cette tribune où tant d'hommes aussi savants qu'éloquents sont venus, à cette place, passionner la jeunesse des écoles.

Comment oserai-je parler dans cette enceinte, rien qu'en évoquant le nom de Bichat!...

Mais non, notre rôle est plus modeste. Quittons ces souvenirs écrasants, et remercions les hommes distingués qui ont bien voulu nous ouvrir leurs rangs afin d'apporter au public notre part d'expérience acquise par quarante années de pratique dans notre art.

Avant d'entrer plus avant dans la question principale qui sera l'objet de ce cours élémentaire, invoquons ensemble les grandes ombres de nos illustres prédécesseurs, et, le cœur plein de reconnaissance, disons merci, trois fois merci, aux

hommes généreux qui, après la révolution de 1830, fondèrent ces cours au profit des classes laborieuses et déshéritées.

Permettez-nous, mesdames et messieurs, de payer un juste tribut de reconnaissance à la mémoire de notre illustre maître, à M. Auguste Comte, l'un des fondateurs de l'association polytechnique.

Dans cette première leçon, je m'appliquerai, en citant des exemples irréfutables, à prouver que les trois arts du dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, sont un seul et même art, lorsque, liés comme un faisceau dans notre pensée, ils nous sont enseignés ensemble dès notre jeunesse.

Dans la deuxième leçon, dimanche prochain, nous nous entretiendrons sur quelques principes de géométrie et de perspective, si importants à connaître pour les artistes et pour les ouvriers.

Dans la troisième séance, nous vous parlerons tant soit peu de mécanique usuelle, puis d'architecture, de l'architecture civile, de l'architecture militaire et de l'architecture navale.

La quatrième séance sera celle où nous commencerons l'exercice du dessin proprement dit, en suivant l'enseignement, la pratique des grands maîtres égyptiens, grecs, italiens, français.

Dans la cinquième séance, nous continuerons cette étude.

Dès la prochaine séance, je vous prierai de vous munir d'un crayon de mine de plomb, d'une feuille de papier pliée en quatre ou d'un petit calepin, afin de suivre avec fruit les études que nous allons faire ensemble.

Le dimanche, 16 décembre, nous attaquerons la sculpture; nous expliquerons l'armature de fer qui doit porter l'argile; nous parlerons de l'anatomie, du modelage, du moulage, puis de la statuaire monumentale et de la composition.

Nous continuerons à nous occuper de sculpture le dimanche

suivant, en vous expliquant la ressemblance des moyens d'exécution dans les diverses matières plus ou moins précieuses, telles que le bois, la pierre, le marbre, le bronze, la pierre fine, etc. Nous parlerons aussi de la gravure en médailles.

La peinture occupera les huitième et neuvième séances. Nous y traiterons de la peinture religieuse, sociale, monumentale; de celle à fresque, à l'huile, en pastel; de l'histoire, du genre, du paysage et du portrait.

C'est en lisant et en expliquant notre *Cours élémentaire de dessin*, publié en 1851, que nous tâcherons de fixer votre attention, de captiver votre esprit, et d'y laisser quelques germes d'une fécondité incontestable.

Enfin, dans la dixième et dernière séance, nous résumerons tout ce que nous aurons vu dans la durée de ce cours qui, bien qu'élémentaire, aura touché aux questions les plus hautes, celles qui intéressent non-seulement les ouvriers et les artistes, mais la société tout entière.

Lorsqu'on veut lire l'histoire d'un peuple d'une manière positive, il faut étudier ses monuments. Là, pour le penseur, il n'y a pas de complaisance, de mensonge possibles. Si l'art a été l'un des plus grands moyens de civilisation, on sent qu'il est considéré ; il devient considérable. Il est grandiose, général, synthétique. L'artiste s'élève à la hauteur de son sujet; il est instruit, plein de noblesse et de dignité ; il est moralement indépendant. Le souffle de son génie électrise tout un peuple dont il exprime la pensée, les aspirations, les sensations. Lorsque l'art se manifeste de cette belle façon, il appartient à l'humanité tout entière, et il s'appelle Homère, Eschyle, Phidias; puis Dante, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël; ou bien encore Shakespeare, Corneille, Molière.

Mais, lorsque l'art descend de ces hauteurs, tout de suite il devient individuel; il perd de sa grandeur, et, le plus sou-

vent, il est petit, mesquin, parcellaire, analytique, sous le nom de *spécialité*.

Pauvre mot, mesdames et messieurs; plus pauvre idée encore !

En effet, que trouverons-nous tout à l'heure dans les monuments que nous allons citer et où se trouve écrite en lignes immortelles *l'histoire réelle de l'humanité?* Deux puissances vont s'y manifester d'une manière claire, éclatante et positive : le sentiment et la science, fond impérissable, immortel, de toute œuvre d'art digne de ce nom.

Oui, mesdames, oui, messieurs, plus j'étudie mon sujet, plus je le creuse, plus je trouve que tout se tient, que tout s'enchaîne ici-bas. Et l'artiste consciencieux, l'ouvrier amant de la nature, qui soulève avec une bonne foi naïve, avec une sincérité parfaite, le voile des connaissances, y trouve un charme inexprimable. Tout ce qu'il voit s'empare de son âme ; à chaque nouvelle découverte, à chaque nouveau progrès, devant cette belle nature, son cœur bat comme celui de la jeune fille, du jeune adolescent, aux premières atteintes de cette douce et pure émotion, qui s'appelle l'amour. Car, dans l'art tout est là : *Aimer*. Et parmi ceux qui aiment le travail, il y a des ouvriers qui sont de vrais artistes, tandis qu'il y a beaucoup d'artistes qui ne sont pas même de bons ouvriers.

Pour le véritable artiste, comme pour le bon ouvrier, son œuvre *est tout*. Sa plume, son burin, son ciseau, ses pinceaux, diront ce qu'il aura éprouvé de sensations douces, fortes ou pénibles, tout ce qu'il aura aimé, tout ce qu'il aura souffert, quels sentiments nobles ou bas auront fait battre son cœur.

Voilà le but unique de l'artiste, du véritable artiste. Pour lui, chercher autre chose que l'accomplissement de son œuvre, c'est faire fausse route, c'est perdre son temps inutilement. Aussi de quelle importance n'est-il pas pour lui, dans l'ordre

moral, de rechercher ce qu'il y a de supérieur, de plus beau, de plus noble et de plus grand !

Ayez foi en votre œuvre, jeunes gens, si cette œuvre est bien l'expression des sentiments humains dont vous vous sentez fiers. Allez droit à votre but, et vous compterez un jour parmi les hommes utiles : l'avenir vous appartient.

L'homme, en société, reste toujours le maître de sa destinée lorsque le travail et la vertu sont le mobile de ses actions. C'est ce qui nous est enseigné par la vie et les œuvres des hommes qui comptent dans l'humanité et qui sont notre gloire.

Ce que j'avance là, messieurs, s'adresse aussi bien aux faibles qu'aux forts; les plus modestes peuvent y prétendre. La postérité fait comme le Dieu des chrétiens : elle va chercher les plus humbles, et, à son tribunal, comme au tribunal de Dieu, souvent les derniers sont les premiers. Car tout homme, grand ou petit, peut accomplir un *devoir ;* alors il peut revendiquer un *droit.* L'erreur moderne est d'avoir mis le *droit* à la place du *devoir*, la *force* à la place de la *raison.*

Mais fuyons de cruelles préoccupations et réfugions-nous dans le domaine des *beaux-arts.* Exhumons ce passé si plein de conseils excellents et si vivants dans l'œuvre des maîtres. Car nous avons beau faire, les plus orgueilleux ne peuvent s'en défendre, ils sont, comme nous, les fils de la *tradition.*

Après l'art des Indiens, celui des Chinois, qui se perd dans la nuit des temps, quel est notre premier maître? L'art égyptien ; puis, l'art sublime des Grecs, celui des Romains, et la Renaissance jusqu'au XVIIe siècle...

Je m'arrête à dessein à ce petit art musqué du XVIIIe siècle, si fort à la mode chez nos gandins, chez nos muguets modernes. Art capricieux, tout entier à la *touche*, au hasard, au ragoût qui en fait tous les frais. Art devenu célèbre depuis

que sur nos théâtres on a illustré ces messieurs et ces dames du demi-monde, du quart de monde, etc.

Laissons là ces maladies passagères, et soutenons, avec les bons esprits, qu'il n'y a pas plusieurs sortes d'arts, comme on le dit, comme on veut le faire croire généralement. Il n'y a qu'un art, messieurs ; art fort et durable ; c'est celui qui nous fait dire : C'est beau ! en nous touchant par ce qu'il y a de plus vrai, par le goût, par l'élégance, de plus vivant, par la puissance, tous moyens qui reflètent en l'attestant l'âme de l'artiste créateur dans les choses les plus simples de la nature comme dans les choses les plus compliquées, les plus hautes de la pensée humaine.

Le temps n'est-il pas arrivé où doivent disparaître ces divisions d'*art de salon* et d'*art pour le peuple?* — Mensonge, niaiserie que tout cela. Il n'y a qu'un seul art, je le soutiens : c'est celui qui parle à nos plus nobles instincts ; c'est celui, je le répète, qui fait jeter à tous ce cri d'admiration : C'est beau !

Pourquoi le peuple athénien était-il et reste-t-il dans l'histoire comme le peuple le plus disert, le plus fin appréciateur des choses de l'art? C'est parce que les Athéniens n'avaient jamais sous les yeux que de belles choses, que des chefs-d'œuvre. — Voilà le secret, mesdames et messieurs!... voilà le secret !...

Par opposition, je dois ajouter que si le peuple grec reste le premier des peuples comme finesse et du goût le plus distingué, il en est un autre qui, je le crains bien, restera le dernier : c'est le peuple américain. — Ce peuple riche, doublé du peuple anglais, est très puissant matériellement; dans son fol orgueil, il croit, comme le peuple anglais, qu'il est le maître du monde actuel. Erreur ! l'un et l'autre oublient que l'on ne gouverne et ne règne que par l'idée, et l'art c'est l'idée réalisée. L'art se chargera de les démentir, aux yeux de la pos-

térité, car il ne restera rien après eux, quelques traces plus ou moins médiocres d'un art tout spécial et fait pour l'individu.

C'est au commencement, c'est au début d'un peuple qu'il est important pour lui de conserver de la vénération pour ses ancêtres. Et aux États-Unis, il n'y a pas d'ancêtres. Il n'y a pas de respect, pas d'amour là-bas, et il n'y a pas d'art. Là il n'y a que des hommes enfiévrés du besoin de trouver, de gagner de l'or, de l'or, et encore de l'or, toujours de l'or !

Ce qui peut nous tranquilliser, c'est que, comme vous l'allez voir tout à l'heure, le flambeau du progrès, dans l'art comme dans tout le reste, ne s'éteint jamais. Il change de main, il change de place, mais il éclaire toujours. L'humanité marche lentement quelquefois, mais elle marche toujours, et le feu sacré se conserve là ou là, même à notre insu. C'est ce que le voyage que nous allons tenter de faire à travers les siècles, en visitant les monuments anciens, se chargera de nous démontrer.

Derrière ces monuments d'un autre âge, que trouverons-nous? Des hommes d'un grand courage et d'un grand cœur, si le monument est beau, et s'il a servi au bien parmi les hommes.

On ne saurait trop y prendre garde lorsqu'on érige un monument, car il dira l'exacte vérité sur son temps. L'architecture, la peinture et la sculpture y déploieront toute leur magnificence par-devant les siècles, si la pensée a été utile, féconde, générale. Et c'est à ce spectacle resplendissant que notre goût pourra se former sûrement.

D'abord, historiquement parlant, nos yeux resteront plus étonnés que charmés devant les monuments de l'Inde et de l'Asie; cet art est extraordinaire, je le veux bien, mais il n'est point beau. Ce qui nous plaît, ce qui nous frappe dans toute œuvre d'art, c'est la pensée, c'est le premier aspect, c'est

l'unité, c'est la belle ligne, toute de premier jet, qui nous impose et nous attire. Les détails viendront ensuite, mille choses délicates viendront encore nous ravir ; mais cette aimable sensation n'aura lieu qu'après une première impression générale qui ne nous séduira que par la forme, qui n'est véritablement belle que lorsqu'elle est l'idée mère qui constitue la beauté.

Souvent on confond l'art avec les choses très habiles de la main, mais où l'accent, l'âme, la pensée manquent absolument. Je signale cette erreur qui a bien son importance.

Je l'avoue, j'ai été plus d'une fois très désagréablement impressionné devant de prétendues œuvres d'art, où l'outil seul avait su faire des tours de force d'une adresse prodigieuse.

Pour aujourd'hui, très sommairement, nous nous bornerons à vous dire que ce qu'il y a de meilleur en architecture, de plus beau même, est né d'un besoin. Ainsi, les pyramides d'Égypte, construites pour honorer des rois, furent bâties aussi pour arrêter les sables mouvants du désert. Les temples de l'Égypte, construits avec des matériaux précieux par leur dureté incomparable, et dans des proportions gigantesques, comme les palais des Pharaons, avec des murs d'une épaisseur formidable, avaient pour double but de conserver des momies dans leurs cercueils, et de donner aux vivants un asile plein d'une fraîcheur délectable au moment où, dans ces contrées, le soleil brûlant dessèche les poitrines.

Car l'humanité réclame toujours ses droits, mesdames, messieurs ; les hommes font toujours quelque chose pour les hommes, tout en agissant au nom des dieux : et c'est là le progrès ; le présent, le passé et l'avenir de l'humanité.

C'est la même impression de soulagement que l'on éprouve dans les mosquées de l'Afrique et dans tout l'Orient, aux jours caniculaires.

A Athènes, le temple de Minerve est placé sur le rocher de l'Acropole, de manière à être vu de très loin en mer. Lieu

admirablement choisi pour poser comme sur un piédestal, aux yeux du monde étonné, et dans toute sa beauté, dans toute sa pureté, l'art de la ligne belle, suave, harmonieuse. Quelle réussite, messieurs ! N'est-ce pas le doigt magique d'une puissance supérieure qui a placé là ce chef-d'œuvre unique ? Les uns l'appelleront Dieu ; d'autres croiront reconnaître en lui le grand Être universel, se manifestant une fois de plus en créant cette merveille de l'art par sa suprématie incontestable.

Toujours le grand but poursuivi dans l'histoire de l'humanité : histoire du cœur humain, histoire de la pensée humaine, histoire admirablement écrite par la forme la plus parfaite dans les beaux marbres du mont Pentélique et de Paros, comme dans les poëmes d'Homère et dans les tragédies du vieil Eschyle.

En Grèce, là sur ce rocher, sur cette terre justement célèbre, malgré l'aridité, la stérilité de son sol, sur ce petit morceau du globe, l'homme inspiré a posé la loi divine du beau, du beau dans l'art. Inutile de le chercher ailleurs.

Avant les Grecs, les Égyptiens, hommes de science surtout, avaient dominé le monde des arts ; par la ligne pure, rigide, et recherchée, ils avaient donné les bases du grand art. Les Grecs s'emparent de cette base solide. Dignes compagnons d'Ulysse, fins, subtils, comme vous les connaissez, ils partent de là pour créer des chefs-d'œuvre inimitables et pour dire dans ces chefs-d'œuvre le dernier mot du goût.

Mais poursuivons.

A notre grand regret, l'art romain, l'architecture des maîtres du monde va remplacer dans ses splendeurs dominatrices l'art si fin, si pur, si distingué des Grecs.

La ville aux sept collines est trop petite pour satisfaire ce peuple envahisseur (l'Anglais de l'antiquité) ; son Forum, ses temples, son Colisée, ses théâtres, ses thermes, tout cela n'est pas encore assez. Il faut aller construire des palais pour

ses généraux, pour ses césars, en Asie, dans les Gaules, en Afrique, partout; le monde entier recevra l'empreinte du fer du cheval romain. Le stigmate des maîtres du monde est le caractère général de cette architecture du dominateur. C'est un arc de cercle, un arc de triomphe : la forme du pied du cheval du dominateur, du triomphateur.

Ceci, messieurs, est curieux : c'est évident, palpable ; c'est un fait observé. Vous voyez l'influence du fait réel dans tout ce qui est produit par l'homme, même à son insu. Après des siècles, nous constatons que le caractère général de l'architecture romaine est un arc de cercle, qui est justement la forme d'un fer à cheval.

Une petite colonie grecque proteste contre l'emphase de cette architecture grandiose, théâtrale, et, pour preuve de sa protestation, elle nous laisse un bijou, la délicieuse ville de Pompéi, enfouie par un miracle, et préservée des barbares sous les cendres et sous la lave du Vésuve.

Avant, bien avant, une autre petite colonie grecque, sous la conduite de Pélasge, avait pris possession de l'Étrurie. Elle est restée un des foyers lumineux du goût le plus raffiné dans l'art par quelques tombeaux à Corneto, et par les admirables vases dits vases étrusques, ornés de peintures, qui seront l'éternel bonheur des amateurs en même temps que le flambeau des artistes sérieux.

Une autre architecture apparaît avec ses sculptures et ses peintures, trois inséparables. (Nous ne pourrons jamais parler de sculpture sans parler de peinture et d'architecture en même temps ; il n'y a pas eu d'exemple d'un seul grand artiste qui ait pu séparer ces trois arts.) L'architecture byzantine-romane apparaît, mélange de tous les arts, de l'art romain avec celui des Arabes, et quelquefois aussi avec celui des Égyptiens et des Grecs. Cette architecture, qui n'a pas toute la grandeur, toute la dignité de l'art égyptien, ni la grâce de

l'art grec, ni la noblesse de l'art romain, cette architecture possède des qualités saisissantes par l'effet et la couleur. Elle a même un cachet de solidité qui ne manque pas, quoiqu'un peu lourde et un peu barbare, d'une certaine majesté, d'une certaine grandeur. Sa beauté est un peu sauvage, mais elle l'est moins, selon nous, beaucoup moins que l'architecture dite gothique.

Nous savons à quoi nous nous exposons, en attaquant quelque chose qui est très admiré dans ce moment-ci. Mais peu nous importe, nous avons une conscience, une voix intérieure qui nous crie de dire ce que nous croyons être la vérité; nous n'hésiterons donc pas à dire tout ce que nous pensons.

L'art des gothiques, quoi qu'on en puisse dire, est un art faux, maniéré et antimonumental au fond. Il n'y a que des barbares du Nord qui aient pu inventer ces formes pointues. Nous reviendrons, avec tout le déplaisir qu'elle nous cause, à cette vilaine forme ogivale et pointue.

En attendant, réfugions-nous à Pise, à Florence, aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles, puis aux XVe et XVIe, au beau moment de la renaissance de l'art.

Dans ce petit coin de l'Italie, le goût est héréditaire; c'est le pays du Dante et de Béatrix, de Pétrarque et de Laure, de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, et de tant d'autres beaux génies issus de cette petite colonie grecque dont nous vous entretenions il n'y a qu'un moment.

Pour nous, rien que de sentiment, sans rien savoir, impressionné seulement dans notre premier voyage fait en Italie en 1830, après avoir examiné leurs œuvres, ces Italiens sont, avouons-le, les véritables initiateurs de la renaissance de l'art, non-seulement pour l'Italie, mais pour le reste de l'Europe civilisée du XIIIe au XVIe siècle.

La suite, vous le savez, messieurs, les beaux palais naissent comme par enchantement à Florence, dès que le dôme, le

baptistère et la cathédrale sont construits. Ils se nomment : le palais Vieux, Ricciardi, Strozzi, la loge de Lanzi, les divines églises de San Miniato, de Santa Maria Novella, de Santa Croce, Santissima Annunziata, Saint-Michel, etc.

Ces monuments de l'art inspirèrent l'architecture française. Aujourd'hui encore, bien des formes gracieuses sont prises de ces monuments-là. La vieille Angleterre, avec son goût bizarre, suranné, peu artiste, saura bien s'en servir à sa façon. Des princes allemands, des comtes, des espèces de sauvages des bords du Rhin et de la forêt Noire, bâtiront leurs nids d'aigles, leurs châteaux forts, en empruntant quelque peu quelques parties de l'art des Italiens et en l'arrangeant à leur mode comme les Anglo-Saxons, ces insulaires des îles Britanniques... Pardonnez-moi d'en parler comme cela, mais je les connais beaucoup trop. Il y a de fort belles choses, en Angleterre, comme industrie ; il y a comme partout, j'en conviens, aussi, d'excellentes gens : mais l'artiste y est dépaysé, transplanté dans une atmosphère antipathique ; il ne peut qu'y végéter avant d'y mourir de douleur, parce que l'art n'y peut exister, et qu'il n'y existera jamais....

Ces insulaires des îles Britanniques, disais-je, nouveaux vampires du monde, Romains de la décadence, chez qui l'art ne sera jamais compris, pas plus que chez les Américains, parce qu'il leur manque ce je ne sais quoi de naturel, la grâce suprême qui est le secret de l'art ; et cette grâce suprême qui est l'art lui-même, c'est le cœur seul qui la donne. Il semblerait, à première vue, d'après son art, que le cœur d'un Anglais ou celui d'un Américain dût être fait d'une autre façon, avoir une autre forme que celui d'un Français, d'un Grec ou d'un Italien, si la raison ne venait pas nous dire que l'éducation traditionnelle fait seule la différence qui doive exister raisonnablement parmi les hommes. Et aussi tant soit peu le climat... La preuve, c'est que depuis qu'un frottement plus

continuel a lieu entre les deux peuples les plus voisins, Anglais et Français se modifient considérablement. En 1836, j'étais allé à Londres une première fois, et j'y avais fait mes observations; en y retournant, en 1849, j'ai trouvé un petit changement. Assurément les Anglais ne changeront pas de nature complétement, mais ils sont devenus un peu moins roides, ils sont un peu moins égoïstes peut-être, et les rapports généraux que l'on a avec eux sont moins désagréables qu'autrefois. Quant à nous autres, Français, je ne trouve pas que les modifications subies par nos nationaux à ce contact avec les Anglais aient été à notre avantage. Et sur plus d'un point je trouverais même que c'est nous qui avons perdu.

Nous l'avons dit et nous le répétons, l'art, les monuments, sont l'expression du goût d'un peuple, l'exacte mesure de sa civilisation. A ce titre-là, l'art barbare des gothiques est l'art par excellence qui devait le plus passionner les Anglais et les Américains.

Eh bien, laissez-moi vous le dire, et je le prouverai au besoin, l'art gothique, c'est l'inquisition dans l'art de la ligne, de la forme et de l'effet; *c'est la torture du beau!...*

Dans la troisième séance, celle plus spécialement consacrée à l'architecture, nous fournirons nos preuves en vous montrant que l'art gothique, trop préoccupé des détails, a oublié la qualité la plus essentielle, la première, dans les plus belles œuvres d'art des plus belles époques : sa vraie grandeur, toute sa beauté; la simplicité, l'UNITÉ.

Les monuments, c'est l'histoire en pierre, et cette histoire-là, nous l'avons dit, n'est pas complaisante, souvent elle est impitoyable. Et malgré des regrattages honteux, pour des yeux exercés, elle ne peut mentir, elle ne ment jamais.

C'est pourquoi on devrait y regarder à deux fois lorsqu'on érige un nouvel édifice. Souvent, l'histoire écrite dans la pierre a flétri plus d'un règne, et mille choses tenues cachées, bien

cachées, sont devenues publiques et courent les rues par l'indiscrétion des monuments qui révèlent tout, tôt ou tard, même ce qu'on aurait voulu celer aux yeux des survivants. Que les gouvernements se méfient de l'art monumental ; c'est une arme vengeresse, dangereuse, immense, terrible, qui ne pardonne pas les injures faites à la vérité, au bon sens, au progrès, à la raison et à la dignité humaines.

Pourquoi l'art, au XIXe siècle, est-il resté en *arrière*, lorsque la science a si vivement marché *en avant?* Que la philosophie nous le dise : c'est parce que, tandis que le côté matériel allait en avant, le côté sensible, affectif, vénérant, reculait en arrière, jusqu'au point de perdre de vue ce qu'il y a de meilleur chez l'homme, le cœur, le côté du sentiment.

Je vous demande pardon, mesdames et messieurs, de m'étendre un peu trop peut-être, avant d'entrer dans mon sujet proprement dit ; mais il fallait vous dire pourquoi j'étais là devant vous.

Il ne s'agit pas uniquement pour moi de vous faire tenir un crayon ; beaucoup d'autres pourraient le faire à ma place et beaucoup mieux ; mais avant de crayonner au hasard, il faut savoir où l'on va. Je vous apporte donc le fruit de mes quarante ans d'études, et je vous dis sincèrement ce que je crois être la vérité, parce que j'en ai la certitude pour l'avoir expérimenté.

L'art est essentiellement philosophique, messieurs, et nous quitter sans vous parler des femmes serait manquer à notre premier devoir. Vous dirai-je, ce que vous savez déjà, que l'*homme doit nourrir la femme*, afin de lui laisser toute liberté dans l'accomplissement de son œuvre importante par la tendresse, car *le fils, c'est la mère*, messieurs. Or, le fils, c'est le citoyen, l'artiste, l'ouvrier. Il n'est donc possible de faire des mères véritablement supérieures, comme elles le sont par la

nature, que quand l'éducation les a développées dans tous leurs sens à elles et particuliers. Jusqu'à quel degré cette éducation doit-elle s'étendre chez les femmes? Je ne saurais vous le dire au juste; seules, elles ont cette délicatesse et cet instinct. Mais par ce que j'ai éprouvé pour ma mère, par l'admiration qu'ont les meilleurs sujets pour celles qui leur ont donné le jour, je suis conduit à dire qu'il y a quelque chose de fondamental à faire que l'on néglige trop et dont il faut absolument s'occuper. (Applaudissements.)

C'est là une vérité profonde qui doit lever tout doute, toute incertitude sur l'éducation complète des femmes, en ayant soin d'éloigner d'elles tout ce qui est grossier, matériel et spéculatif. Nous sommes loin, comme vous le voyez, mesdames et messieurs, de l'exploitation de la femme par l'homme, par la dot et par mille autres moyens plus ou moins avouables, plus ou moins honteux.

Nous ajouterons que ce qui a été produit de plus beau dans l'art l'a été par l'amour respectueux inspiré par les femmes et pour les femmes.

Chez les Grecs, les vierges les plus belles, les filles des plus grandes familles servaient religieusement au culte de la forme; alors elles étaient parfaitement respectées par les artistes comme par les autres hommes dans leur chasteté.

Cela peut vous paraître extraordinaire; mais quiconque est véritablement artiste de cœur, sans même l'être de profession, me comprendra, se sentira passionné pour une belle personne comme il l'est pour un chef-d'œuvre. Vous avez sous les yeux une de ces vierges d'Athènes : je défie tout homme ayant quelque chose de respectable en lui, dans son cœur, de ne pas se sentir pris d'admiration et de respect devant le beau corps si pur de cette belle jeune femme. Il y a des différences marquées entre les trois torses des trois Vénus qui sont là devant vos yeux ! Celle que je vous montre et dont je vous parle, est

moins connue que les deux autres, mais elle est la plus belle parce qu'elle est la plus chaste, la plus pure, par les formes plus simples de sa nature ; par sa beauté, qui est plus virginale que celle de ses deux voisines, ses deux sœurs en beauté.

Par le christianisme, Raphaël a créé le groupe divin de la Vierge-mère tenant son enfant dans ses bras, l'allaitant de son sein.

Voici la gravure de M. Desnoyers de la Vierge à la chaise. N'y a-t-il pas là autant d'humanité que de divinité? Ne partage-t-on pas les sentiments de tendresse, d'affection de la mère pour son fils, et surtout les sentiments que le père doit éprouver, lorsqu'il voit ce cher enfant dans les bras de sa femme? Cette *religion* de l'humanité que l'on s'efforce de traduire en choses surnaturelles est parfaitement naturelle, au contraire, pour qui sait la comprendre dans son humanité.

Et ici, qu'il me soit permis de payer une dette de reconnaissance à un autre maître. J'ai parlé d'Auguste Comte, mon maître en philosophie; celui auquel je fais allusion est un de mes maîtres aussi, celui à qui je dois le plus en fait d'art, et heureusement il est encore vivant, et j'espère qu'il vivra longtemps. L'école française doit beaucoup à M. Ingres, car c'est de lui que je parle, peut-être, moins encore pour son œuvre que pour son amour passionné pour le grand art des anciens qu'il a ramené à son point de départ. Sans doute Louis David, le peintre du tableau des *Horaces*, l'auteur du *Marat* et des *Sabines*, est le maître de l'école française de la première moitié du XIXe siècle, il est le maître admiré de M. Ingres. Mais Louis David avait certaines préoccupations peut-être et un manque de sensibilité naturelle; il aimait les maîtres, les ancêtres dans la politique comme dans l'art; mais pas comme M. Ingres. Celui-ci, élève de David, s'est passionné pour les maîtres primitifs d'abord ; puis, pour Raphaël, qui a été son dernier mot. Avec Phidias, ils sont à

eux deux sa préoccupation continuelle et à tout propos quand j'étais son élève en 1827, il ne les séparait jamais : Raphaël et Phidias, Phidias et Raphaël. Souvent le nom de Mozart venait se mêler à ses deux noms illustres, admirable trilogie!... Je le dis publiquement, et je suis heureux, très heureux de lui rendre cet hommage, de lui payer devant vous cette dette de ma reconnaissance, et en même temps de transmettre aux autres les leçons, les excellentes directions, les heureuses impressions que j'ai reçues de lui. Quoique beaucoup moins fort sans doute sur certains points, j'ai peut-être plus que lui généralisé, j'ai travaillé un peu plus philosophiquement que mon maître; peut-être me suis-je beaucoup plus occupé de la question de la synthèse dans l'art. Mais, je le déclare, nous lui devons tous de nous avoir dirigés dans ce sens-là. On oublie trop, après dix, quinze ou trente ans écoulés, ceux qui nous ont fait faire un pas en avant, et sous ce rapport l'École française moderne doit énormément à M. Ingres.

Vous le voyez, messieurs, d'après tout ce que nous venons d'effleurer dans cet avant-propos de nos dix leçons, les plus grands principes de l'art, qui sont les plus simples, se retrouvent dans tout, se retrouvent partout. Cette ligne, cette forme, cet effet, que sont-ils autre chose, animés par une idée, par un service, par un besoin, que l'art s'exprimant d'abord moralement pour le peuple, sur la place publique pour la multitude, dont nous faisons tous partie, riches ou pauvres, faibles ou forts, puis cet art intime, particulier à notre vie privée, qui sert à nos besoins journaliers, dans nos meubles, dans tout ce qui nous environne dans nos demeures? Et remarquez-le, messieurs, cet art intime n'est que le calque du grand art. Vous voyez donc bien qu'il n'y a qu'un seul art à enseigner, aussi bien aux ouvriers qu'aux artistes, de même qu'il n'y a qu'une seule morale, il ne doit y avoir qu'une seule et même éducation pour tous les hommes, afin d'avoir

toujours devant soi un homme, quelle que soit la position sociale dans laquelle il se trouve, quelle que soit sa condition ; c'est là qu'est notre dignité à tous, notre repos, la paix du monde et notre bonheur, croyez-le bien.

Et vous, messieurs les travailleurs, qui avez prêté une oreille attentive à notre prédication, dites-vous bien, malgré vos fatigues accablantes de chaque jour, que le *travail* est le plus grand moralisateur des peuples. Portez dans votre modeste intérieur le souffle régénérateur, l'amour du *beau* qui est l'amour du *bien*. Dites à vos courageuses compagnes, comme à vos sœurs et à vos mères, que le fruit de leurs entrailles est béni, que le progrès c'est la justice, et qu'à ce titre-là justice leur sera rendue. Déjà, dans notre belle France, on comprend que travailler c'est s'ennoblir. L'oisiveté, aujourd'hui plus que jamais, a perdu toute considération. Les riches oisifs, si rares de nos jours, sont des riches honteux, et le nom de fainéant est la flétrissure la plus méprisante que puisse recevoir un travailleur. Les femmes des oisifs n'ont plus de prestige, elles n'ont plus de puissance qu'au harem, leur influence ne dépasse pas la porte du sérail, et celles des ouvriers fainéants sont bien à plaindre, je vous l'assure... Donc, que vos mères, que vos sœurs et que vos braves compagnes prennent courage dans l'accomplissement de leurs saints devoirs ; déjà leurs fils, leurs époux et leurs frères, peuvent prétendre à tout, peuvent arriver à tout. Et pourquoi sommes-nous ici, tâchant de vous initier aux pures jouissances de l'art, nous, enfant du peuple, fils de travailleurs de plusieurs générations d'hommes, sinon pour vous apporter notre part de connaissances acquises par quarante années de travail, d'études et de voyages, de bien grandes fatigues, de bien durs labeurs ?

Je vous demanderai encore quelques moments d'attention pour vous montrer les lois principales, positives, qui président aux créations d'abord, puis, à l'exécution des œuvres d'art.

Vous verrez qu'à des temps très éloignés les uns des autres, ces ouvrages exécutés par des mains si diverses obéissent aux mêmes lois de la géométrie mêlée au sentiment. Un dessin de Léonard de Vinci, qu'un hasard providentiel a mis dans mes mains, viendra couronner cette première séance, et comme preuve à l'appui de ce que nous venons de vous dire, car c'est la vie même de Léonard, prise sur le fait, ses préoccupations constantes, que ce dessin nous révèle.

Quelques explications sur les modèles que vous avez sous les yeux vous feront juger des différences de beauté dans l'art. J'ai fait apporter ici pour ainsi dire l'histoire de l'art.

La Vénus de Praxitèle est celle que je considère comme la plus belle des trois Vénus, qui sont pourtant bien belles, puisque les deux autres sont : l'incomparable Vénus de Milo, et la délicieuse Vénus de Médicis ; voyez quelle est sa candeur, sa pureté virginale. Auprès d'elle, la Vénus de Milo paraît une chose décorative, systématique ; ses formes ont l'air d'être faites avec un outil, un vilebrequin ; une mèche arrondie, par exemple, aura exécuté le nombril ; les seins ne présentent pas la même finesse de dessin, la même chasteté que dans la Vénus de Praxitèle.

La Vénus de Médicis est très vivante, elle est très charmante, elle est jolie au possible ; et quand on arrive à la tribune, à Florence, on trouve cette Vénus ravissante ; mais toute respectable, tout chef-d'œuvre qu'elle est, elle n'inspire pas du tout les mêmes idées de pureté, les sentiments élevés que le beau torse, le torse divin de la Vénus de Praxitèle fait naître à notre pensée.

Cette espèce de momie égyptienne vous paraîtra baroque. Mais regardez-y de plus près et voyez combien les lignes en sont simples, assurées, exactes. Le musée des Égyptiens, au Louvre, contient des choses admirables, étonnantes, qu'il faut savoir découvrir et voir, en les étudiant à fond Les formes

égyptiennes sont autant de formes géométriques, de plans presque réguliers. Plus la forme est belle, plus elle est simple, et plus elle se rapproche de ce principe.

Le torse de la Vénus que nous avons considérée comme la plus belle n'a que de légères inflexions ; celui de la Vénus de Milo en présente de plus prononcées ; sur la Vénus de Médicis les formes s'ondulent en s'arrondissant. Voici le Milon de Crotone, de Puget : quelle brusque transition! ses formes deviennent presque des choses boursouflées... Quelle différence! quand j'applique une règle sur ses parties, qui paraissent les plus simples dans leur forme, dans leur modelé, j'embrasse à peine le plus petit espace sur l'œuvre du Puget ; tandis que sur le torse de cette Vénus, qui est le type de la beauté, les seins mêmes offrent des quantités de surface plane qui paraissent incroyables, et qu'il faut sérieusement vérifier pour y croire.

Arrivons à l'art gothique, mesdames et messieurs : voici une statue qui passe pour un chef-d'œuvre du genre, c'est la reine Nantchilde. Voyez combien c'est faux, maniéré ; cet art gothique est un mensonge, il faut savoir exprimer ce que l'on veut dans l'art, mais il ne faut jamais mentir. Où trouver la structure d'un crâne dans cette tête? Chez les Grecs et même chez les Égyptiens, vous trouverez cela ; les formes paraissent roides, mais elles sont étudiées sur le vrai, elles sont réelles, positives, elles sont géométriques et toujours parfaitement exactes. Les anatomistes ne trouveront pas une faute d'anatomie à relever dans ces têtes grecques et même égyptiennes; tandis que dans cette statue gothique il n'y a ni crâne, ni pommettes, ni mâchoire, pas plus qu'il n'y a de thorax ni de tibia...

Voici quelque chose de moulé sur nature. Tout est écrit par des plans ; c'est la nature elle-même quoique déchiquetée. Et malgré le côté pénible d'un tel spectacle, c'est d'un intérêt

palpitant. Un morceau de clavicule, d'épaule et de cou disséqué et moulé sur nature ; on y sent la simplicité de cette bonne dame nature, et c'est encore beau, malgré, je le répète, ce qu'il peut y avoir de pénible à le considérer. Tandis que, malgré le génie de Puget, tout le règne de Louis XIV, tout ce qu'il y avait de remarquable dans ce siècle, comme tout ce qu'il y avait de fastueux, d'exagéré et de faux, se montre dans cette sculpture : tout se tient, et c'est la partie morale qui entraîne le reste. Puget était doué comme Phidias ; il devait être du même tempérament que lui, puisque comme lui, malgré des obstacles insurmontables pour les hommes ordinaires, il put montrer et laisser après lui attachées à son nom, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. C'était un homme immense que ce Puget, et d'un génie incontestable. Il y a là dans son œuvre, à cause du temps où il a vécu, et malheureusement on le sent trop, tout le côté ridicule des perruques du roi Louis XIV, et tous les mensonges de la monarchie dévote, extravagante et fastueuse. Et voilà un homme dérangé de sa voie, homme d'un véritable génie, qui certes, s'il avait vécu dans un autre temps, ne se serait pas permis ces choses-là, si, mieux entouré, plus heureux dans son éducation première, il était resté dans les belles traditions de l'art, et si une grande idée humaine, une grande pensée morale, le culte du beau, avait pu, comme les divins sculpteurs grecs, le tenir en garde contre la dentelle, la fanfreluche, les colifichets de ces messieurs et de ces dames de la cour de Versailles.

Je dois vous reparler d'une trouvaille très heureuse que j'ai faite, et qui vient à l'appui de ce que je soutiens envers et contre tous, car je devrais avoir ici des anciens camarades, des personnes de l'Institut, et des professeurs de l'École des beaux-arts que j'avais invités. Mais dans cette lutte, la preuve de leurs bons sentiments, de leur loyauté, c'est que pas un seul n'a paru ! Mais je suis tout consolé, mon but principal dans

ce cours, est de jeter dans le public et parmi les hommes qui travaillent, des idées justes sur l'art ne faisant qu'une seule et même chose avec l'industrie, et j'en ai mis ici les preuves évidentes sous vos yeux. Leur présence que je puis regretter n'y ajouterait rien. Puget, l'homme d'un vrai génie, dont nous vous parlions, a été architecte et peintre, comme tous les sculpteurs qui ont été éminents ; Jean Cousin, Jean Goujon, Chaudet lui-même, ce petit sculpteur de Napoléon Ier, faisait comme eux de la peinture et aussi quelque peu d'architecture.

La trouvaille dont je vous parlais est ce dessin original de Léonard de Vinci ; ce dessin vient de la collection de M. Voobornn, qui vient d'être vendue à Londres. Il est très authentique, quand bien même je ne l'aurais pas trouvé dans cette collection. En 1831, étant en Italie, le directeur de la galerie des Offices (*degli Uffizi*) à Florence, me donna la clef d'une petite pièce où dans des cartons étaient collectionnés de douze à quinze cents dessins des plus grands maîtres italiens, et parmi ces dessins, un grand nombre d'admirables dessins grands et petits, ébauchés et finis, de Léonard de Vinci ; ce qui prouve qu'il était un excellent homme, ce bon directeur pour avoir une aussi grande confiance en moi, qui n'étais qu'un jeune homme de vingt ans. Je puis donc vous certifier que ce dessin est très authentique et bien de *Léonard de Vinci.*

Il est toujours fort agréable, n'est-ce pas, de voir les traces, de suivre la main d'un homme puissant ? Sur cette petite feuille de papier large comme la main, il y a un groupe qui serait de la statuaire. L'enfant qui dort, un petit Jésus, est une peinture accomplie.

Sur l'autre côté sont deux dessins de cénotaphes de l'architecture, des devis, avec des chiffres, des mesures écrites par le grand Léonard de Vinci lui-même.

Je reconnais la forme de ses chiffres, la couleur de son

encre et, comme vous, j'en suis ravi. Pour moi, qui connais mon Léonard de Vinci, c'est son âme elle-même, c'est sa vie tout entière. Il est impossible, pour un homme exercé, de ne pas reconnaître là les germes de l'œuvre tout entière de Léonard de Vinci; la forme des chiffres elle-même ne peut laisser le moindre doute; il y a des quatre et des deux que Léonard de de Vinci seul traçait de la sorte; je les ai vus et retrouvés quantité de fois, et on peut les vérifier au Louvre partout où il y a des dessins ou de l'écriture du grand Léonard.

J'ai été très heureux de cette trouvaille au moment où j'avais à établir dans ce cours qu'il fallait de toute nécessité sortir de la spécialité.

De nos jours, *on dépense mal* beaucoup d'argent et à côté de l'art, on bâtit beaucoup, et l'on dépense follement beaucoup et très mal à propos tout cet argent. J'admirerais ce qui se fait, si je n'avais à déplorer le manque d'ordre de synthèse, de composition, de direction générale dans tout ce qui sort de terre comme par enchantement, ce qui ne donne pas à toutes ces choses un ensemble très satisfaisant. Tous les monuments modernes auraient tout ce qu'il leur faut et tout ce qui leur manque pour faire plaisir, s'il y avait un ordre, supérieur, un goût, une pensée générale, un ensemble de ville dans leur exécution. Ils devraient produire grand effet, ils ne le font pas, pourquoi? Parce qu'il y manque ce je ne sais quoi, cet ensemble et ce sens intelligent, savant, moral et social, qui seuls font créer les belles choses.

Il semble que tout cela soit créé par hasard, aussi bien par le choix des artistes que par leur exécution débile. Pour arriver vite à une certaine renommée et à gagner beaucoup d'argent, on se spécialise trop, je le répète, et tout le mal vient de là.

Aux preuves que je viens de vous donner, j'ajouterai, messieurs, qu'aux belles époques d'expansion et de liberté dans

l'art, il n'y a pas eu un seul exemple que tout grand artiste n'ait pas été à la fois peintre, sculpteur et architecte. L'oublier serait nier le progrès. Ainsi, en Grèce, tout artiste, même avant Périclès, était non-seulement architecte, peintre et sculpteur, mais encore fondeur, écrivain, guerrier et philosophe. Socrate, l'un des plus célèbres, était sculpteur. Michel-Ange et Raphael ont bâti, peint et sculpté, et écrit, comme notre Jean Cousin et notre Puget.

Voici une copie plus ou moins médiocre d'un tableau du Titien. Quand vous irez au Louvre, regardez les belles figures des femmes sculptées dans le fronton du Parthénon d'Athènes, vous trouverez une analogie frappante entre le caractère de ces femmes et celle-ci qui est le portrait de la maîtresse du Titien, belle nature de femme, que je vous signalerai toujours comme étant d'une belle structure, comme très belle à voir et à étudier, sous le rapport de la forme comme sous le rapport de la couleur. Quand le Titien a fait cette excellente peinture, il ne connaissait pas les sculptures du Parthénon. L'art se retrouve donc semblable et à des siècles de distance, quand il s'appuie sur le maître éternel, qui est la nature, et qu'on l'a compris d'une manière grande, générale, synthétique.

Tel peintre qui n'aura pas fabriqué beaucoup de sculpture ou qui n'aura pas beaucoup bâti n'en serait ni moins sculpteur, ni moins architecte à nos yeux, si dans ses ouvrages il prouve qu'il sait son art à fond. Car, même à l'insu de celui qui exécute telle ou telle partie soit de l'architecture, soit de la sculpture, soit de la peinture, il est impossible de séparer ces trois arts.

Il y a encore la mise au tombeau du Christ par le Titien. Pour moi, comme pour tout artiste qui étudiera ce tableau, il y a une grande analogie comme dessin, comme modelé et comme caractère, entre cette figure du Christ porté dans sa draperie blanche et les bas-reliefs du Parthénon d'Athènes.

Rien qu'un seul portrait du Titien, cette belle peinture de la Flore, que je place sous vos yeux, nous prouve ses qualités d'architecte, de sculpteur autant que de peintre, sans parler de sa Vénus endormie placée à la tribune à Florence.

Il y a même de la construction dans sa peinture, elle est si bien bâtie dans son cadre. Et vous voyez chez les modernes des quantités de portraits des sujets composés, qui ne tiennent pas dans les leurs, et malgré tout le mérite de ces sortes de peinture, en face d'elles on est mal à son aise, on n'est pas complétement heureux. Certaines peintures d'un grand peintre, du Corrége et d'autres maîtres encore de l'école italienne ou flamande, sont dans le même cas, elles ont des qualités réelles, pourtant elles ne résistent pas au voisinage des œuvres mieux bâties par de belles lignes, de belles masses d'effet, par le beau dessin. Il y manque cette éducation première, géométrique, architecturale, générale, qui donne bien avec la conception nette d'une pensée de peintre, une bonne construction générale, si je puis ainsi dire, qui aide à la faire comprendre. Je cite pour mémoire le splendide tableau de la Vénus couchée, qui est pour moi de la statuaire du Titien, statuaire tout aussi belle à mes yeux qu'un beau marbre de Phidias.

Au Louvre, dans la grande galerie placée à gauche, vous pouvez voir le tableau de sa nymphe nue endormie et du satyre, deux figures vivantes représentant, dit le livret, Antiope et Jupiter sous les traits d'un satyre. Cette femme est belle, bien belle de forme et de dessin, et de modelé et de couleur, c'est de la grande et large peinture, belle comme les plus beaux marbres d'Athènes. Comme sobriété de couleurs, ce tableau est d'une simplicité et d'une largeur telles qu'à lui seul il peut nous apprendre tout ce qu'il est nécessaire de savoir dans les trois arts du dessin : ligne, forme et effet, car il a pour fond un paysage d'une beauté, d'une grandeur, d'une vérité incomparables.

Nous connaissons quelques sculptures du Poussin ; c'est juste le même caractère, les mêmes qualités que ses peintures. On ne change pas de tempérament parce que l'on change d'outils, messieurs, il faut bien le savoir. Quand nous sommes jeunes, si l'on nous mettait à la main de la terre, de la couleur, un crayon ou un tire-ligne, si en même temps on nous faisait suivre des travaux de construction, tout en sculptant dans du bois, le même sentiment nous animerait toujours; seulement, arrivé à un certain âge, nous eussions acquis la certitude de nos aptitudes diverses ; et dans l'art, lorsque l'on s'exprime librement dans la plénitude de ses moyens, l'on fait plaisir et aux autres et à soi-même; et l'on ne craint plus d'être maladroit ici, lorsque ailleurs l'on a été adroit. Si, quand nous sommes jeunes, on nous habituait à ce changement de matière et d'outil, tel qui devient sculpteur serait plutôt un peintre qu'un sculpteur, et tel autre qui est confiné médiocrement dans la peinture serait peut-être un très bon architecte.

Pour juger le Poussin comme architecte, il suffit de considérer tous les fonds de ses tableaux. Regardez surtout celui de son tableau de la *Femme adultère ;* il y a là de l'architecture qu'aucun architecte moderne ne saurait certes aussi bien faire, et cependant j'en appelle aux ingénieurs ; c'est solide, la construction serait bonne et durable, car elle est robuste et bien conçue.

Paul Véronèse, ce grand décorateur, était sculpteur, puisqu'il gagnait sa vie en sculptant avec son père qui était aussi sculpteur. Son tableau des *Noces de Cana* offre une immense architecture qui prouve que cet homme était aussi grand architecte que grand peintre.

Oui, ils sont tous peintres, sculpteurs, architectes, ceux qui comptent dans l'art pour la gloire de Dieu et pour le bonheur des hommes.

Que l'École des beaux-arts de Paris donne à son enseigne-

ment quelque chose de moins morcelé, de moins spécialisé ; que ses élèves, comme les élèves de l'École normale, de l'École polytechnique et de l'École centrale, soient tenus, obligés, de suivre tous ses cours, afin qu'en sortant ils puissent recevoir leur diplôme d'artiste complet : peintre, sculpteur et architecte, leur brevet de capacité.

Je ne vois pas pourquoi il n'y aurait pas à l'École des beaux-arts ce qu'il y a dans toutes les écoles du gouvernement. On sort le plus souvent de l'École des beaux-arts avec une médaille ; qu'est-ce que cela prouve? Ce n'est pas un titre suffisant qui permette de confier un travail à un élève. Tandis que si un jeune homme sortait de l'École des beaux-arts avec son brevet de capacité, non-seulement il continuerait à développer ses connaissances générales et tout en s'adonnant avec plus d'amour encore, parce qu'il serait plus fort, à l'art qui lui serait le plus intime, le plus particulier, le plus sympathique, celui pour lequel il se sentirait mieux doué. Et tout individu qui s'adresserait à lui, serait assuré d'avoir quelque chose d'un homme capable et classé dans l'opinion des artistes.

Un maréchal de France dans l'art peut bien ne pas être même classé comme un caporal dans l'opinion publique, tandis qu'un méchant caporal qui n'est pas même un bon soldat peut être traité comme un maréchal de France dans l'art par l'intrigue ou par la mode. Cela s'est vu très souvent et depuis longtemps ; aujourd'hui, plus que jamais, c'est un malheur que d'être artiste, c'est la dernière des carrières à suivre, c'est le dernier des métiers.

Pour remédier au mal, autant qu'il est possible, que l'École polytechnique, que l'École centrale et l'École des beaux-arts se donnent la main, se fassent des emprunts mutuels au nom de la *science* et du *sentiment*, et vous verrez que nos écoles d'un ordre secondaire, que nos écoles primaires mêmes, sui-

vront le mouvement, refléteront le goût, imiteront la direction donnée aux écoles supérieures. Alors l'enfant du prolétaire, dans l'école de son village, apprendra à chanter et à dessiner en même temps qu'il apprendra à lire et à écrire, car tout le monde doit savoir dessiner, car tout le monde doit savoir la musique, comme tout le monde doit savoir lire et écrire. Cela doit être, je le soutiens, et cela sera; il s'agit de le bien vouloir, de se le dire les uns aux autres et de soi-même le pratiquer.

Tous alors comprendront l'art, tous alors pourront jouir des beautés que renferment les chefs-d'œuvre, car ils sauront la belle, la magnifique langue des beaux-arts qui s'apprend aussi facilement que les autres langues.

Et dans notre France, le peuple de Paris, comme celui de Lyon, de Bordeaux, de Rouen, de Toulouse et de Marseille, pourra dire comme le peuple d'Athènes, en fait d'art, de musique, de sculpture, de peinture et d'architecture : *Et moi aussi, je m'y connais !*

Pour aujourd'hui, j'ai dit.

A dimanche prochain midi et demi.

DEUXIÈME LEÇON.

18 NOVEMBRE 1860.

Mesdames, Messieurs,

Avant d'aborder le sujet qui doit nous occuper aujourd'hui, je résumerai, en quelques mots, ce que je vous ai dit dans la dernière séance. Dans l'avenir, je conserverai même l'habitude de ces résumés, afin de bien vous inculquer mes intentions, car ce que je désire, avant tout et par-dessus tout, c'est de vous communiquer le fruit de mes observations.

Si vous vous le rappelez, j'ai commencé, à la dernière séance, par accomplir un devoir : j'ai rendu hommage à nos prédécesseurs ; puis j'ai parlé de l'histoire des monuments qui sont, comme je l'ai dit, l'histoire écrite la plus positive à consulter pour se rendre compte des progrès de l'esprit humain, du caractère, de la physionomie des temps où ces monuments ont été produits.

J'ai ajouté que l'art n'avait jamais été grand, profond, sérieux et durable, que lorsqu'un sentiment noble et généreux l'avait animé, l'avait inspiré. J'ai touché, à ce propos, une corde délicate, sensible, en faisant allusion aux femmes ; j'ai dit, ce qui est vrai, qu'au fond de toute belle œuvre créée par le génie de l'homme, il y a un amour pur, chaste, respectueux.

Faisant ensuite un petit historique de l'art, j'ai parlé de l'art de l'Inde, de celui de l'Égypte, et de la Grèce, de l'art

romain, de celui des Byzantins, des Goths, et de la renaissance jusqu'au XVIIIe siècle.

Ici je ferai observer, en passant, que l'art qui se met à la suite de la mode, est toujours un art inférieur. Pour être grand, l'art ne doit obéir qu'à ses propres instincts, et il n'est véritablement grand que lorsque ses instincts sont guidés par quelque chose d'élevé, de supérieur, qui est ce qu'il y a de plus beau dans les manifestations de l'humanité. Je n'insisterai pas sur ce point, j'aurais l'air d'attaquer des contemporains. Je n'ai l'intention d'attaquer personne, ni les vivants, encore moins les morts; je ne suis pas un combattant qui attaque; je suis un simple lutteur de la vie qui se défend, qui apporte sa part d'expérience pour aider les autres à s'éviter beaucoup de peine. Ce que je désire, c'est que ceux qui, jeunes encore, entrent dans la carrière, trouvent une route plus facile, un sentier mieux battu, où chaque chose soit formulée, afin qu'ils n'aient pas, comme j'ai été obligé de le faire, à chercher, à tâtonner, en perdant beaucoup de temps.

Pourtant je ne dois pas avoir la faiblesse de me taire sur ce petit art qui a paru à toutes les époques pour ainsi dire, qui se fait le complaisant des petites choses, et qui souvent est très productif néanmoins pour ceux qui le pratiquent, qui s'attèlent à son char mesquin. C'est une erreur, c'est une fausse route, c'est un danger que je signale, voilà tout...

Vous qui êtes jeunes, messieurs, sachez l'éviter; souffrez plutôt longtemps. On est récompensé de ses souffrances, ne serait-ce que par sa propre conscience, et c'est beaucoup. Vous savez ce que j'ai voulu dire. Promenez-vous rue Laffitte, les exemples se présenteront à vos yeux; allez ensuite au Louvre, vous verrez la différence, vous y trouverez ce qui satisfait le mieux, ce qu'il y a de meilleur en fait d'art chez nous.

J'ai parlé aussi de cette tendance que l'on avait depuis longtemps déjà à parler d'art de salon, et d'art du peuple; il

y aurait à ce compte-là toutes sortes d'arts, pour satisfaire tous les caprices, toutes les conditions sociales, tous les tempéraments.

Je le répète avec assurance, il n'y a qu'un seul art, art unique, véritable, celui qui est beau, et le beau c'est le bien. A ce propos, je vous raconterai un épisode qui me revient à la mémoire.

J'étais encore très enfant lorsque mon père fut chargé de travaux pour un hôtel que Talma se faisait construire rue de La Rochefoucauld. Quelques amis du grand tragédien lui demandèrent un jour s'il n'était pas très fatigué des suites d'une représentation gratuite dans laquelle il avait paru la veille. « Oh, non ! répondit Talma, j'étais si heureux hier, je n'ai jamais été mieux applaudi ; dans les passages les plus beaux de Corneille (c'était *Cinna* qu'il jouait), ce brave peuple m'applaudissait plus fort, et plus à propos peut-être que les gens du monde ; aussi, aujourd'hui, me voyez-vous en somme peu fatigué et très satisfait. »

Il n'y a donc pas deux sortes d'arts. Ce qui est le cœur humain s'exprime et se sent toujours ; l'art vrai est celui qui nous dit quelque chose, il n'est pas nécessaire d'être bien savant pour le comprendre cet art-là. Ce que je viens de raconter remonte déjà bientôt à quarante ans, et il est certain que dans ce temps-là, l'instruction était beaucoup moins répandue qu'elle ne l'est de nos jours dans toutes les classes de la société.

Je vous ai dit aussi que l'architecture, la peinture et la sculpture ne formaient qu'un seul et même art par la ligne, par la forme et par l'effet. Ce sont trois inséparables. Je vous ai remis en mémoire ce qu'avaient été Phidias, Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Poussin. J'ai placé sous vos yeux un dessin de Léonard de Vinci. Ce dessin, c'était tout à fait la vie prise sur le fait du grand Léonard ; c'est une plume posée

sur un papier et donnant l'expression réelle, positive, vraie de la vie de Léonard de Vinci, qui, en traçant ces lignes, ne se doutait guère qu'un jour on s'y attacherait. Sur ce dessin, il y a de la perspective, de l'architecture et un groupe que l'on peut considérer comme de la sculpture, un enfant endormi dans son berceau, un petit Jésus, *c'est une peinture divine.*

Aujourd'hui, nous nous occuperons du dessin. Je resterai dans le cadre que je me suis tracé et je suivrai pas à pas le *Cours de dessin* que j'ai publié en 1851, en ajoutant quelques explications au tableau. Je ne viens pas faire ici le pédant; nous sommes en famille ; je vous apporte quelques connaissances nouvelles, quelques applications surtout. Si, dans mes explications, je ne suis pas assez clair, ou s'il s'y rencontrait quelque lacune, veuillez me prévenir, j'entrerai dans plus de détails.

En 1851, après trente ans d'études déjà, je mettais pour épigraphe à mon *Cours élémentaire du dessin* : DESSINEZ! DESSINEZ! DESSINEZ! « Dessiner, c'est écrire dans toutes les » langues, c'est écrire pour tous les yeux. Dessiner, c'est à la » fois peindre et sculpter. Apprendre à dessiner par la géo- » métrie, c'est apprendre à rectifier le jugement par les yeux, » c'est apprendre à voir juste. »

Voilà qui est fondamental, messieurs, et que vous rencontrerez dans des ouvrages éminents. L'autre jour, vous l'avez vu dans les trois torses qui étaient ici; le plus beau des trois était celui qui était le plus géométrique de forme, c'est-à-dire le plus simple de modelé, le plus simple de dessin, le mieux ordonné.

Ne croyez pas qu'avec ces lois de géométrie je veuille arriver à faire quelque chose de roide. Non, la géométrie nous indique quelque chose de positif : et ce qui orne, ce qui charme, ce qui donne de la grâce, de la souplesse, c'est la ligne simple, c'est le trait si caractérisé que nous rencon-

trons surtout dans les chefs-d'œuvre des Grecs, de la plus belle époque de l'art, et c'est encore de la géométrie.

Dans l'avant-propos de la troisième édition (1859) de mon *Cours de dessin*, je disais :

« Cet ouvrage est le résultat de quarante années d'études » et de travaux sérieux. Avant de le livrer au public, nous » nous sommes assuré que rien de ce que nous conseillons » n'est hasardé. Nous avons consulté les hommes les plus com- » pétents : ils ont approuvé nos efforts.

» Dans ce modeste travail, tout ce qui est important à con- » naître pour comprendre l'art a été successivement abordé » par l'auteur ; dans ce traité élémentaire, il passe en revue » tout ce qu'il a été obligé d'apprendre pour comprendre... »

Car, il faut le dire, les gens qui prétendent comprendre sans avoir appris, ne comprennent rien du tout, ne comprennent pas ; comprendre, c'est savoir déjà ; pour pouvoir bien comprendre, il faut donc avoir déjà beaucoup appris.

« ... Pour plus de sûreté, avant de livrer au public les » fruits de sa propre expérience, l'auteur est remonté à la » source la plus pure, aux grands maîtres du temps passé, à » ceux dont le génie incontestable, incontesté, rayonne sur le » monde.

» L'auteur a eu l'extrême joie de voir que tout ce qu'il » avait été obligé d'apprendre souvent tout seul, d'instinct, » successivement, péniblement, en cherchant, en tâtonnant, » quelquefois par révélation, était enseigné parfaitement, posi- » tivement enseigné par les mêmes lois à Athènes, il y a deux » mille ans ; que Phidias, Apelles, Léonard de Vinci et Raphaël » avaient retrouvé les mêmes règles, obéissaient aux mêmes » lois (*les Préceptes de Pamphile, les trois volumes d'Apelles* » *dont parle Pline, le Traité de Léonard de Vinci, et tant* » *d'autres encore, prouvent en faveur de ce que l'expérience* » *nous a enseigné*). »

Une seconde édition de ce *Cours de dessin* avait été publiée en 1853, en décembre 1858. M. de Mercey, qui était alors à la tête des Beaux-Arts, me la redemanda pour le ministre (c'était le jeudi 23 décembre 1858). Si cet ouvrage, depuis sa première édition, en 1851, n'avait pas fait beaucoup de bruit, il avait cependant produit son effet, car voici, d'après le *Moniteur*, quelques passages du discours qui fut prononcé par M. Fould, ministre d'État, le 26 décembre 1858, à la distribution des prix de l'École des beaux-arts, discours que j'ai fait figurer à la tête de la troisième édition de mon *Cours*. Je n'ai rien inventé, j'ai cherché à ressaisir le fil traditionnel qui se perd ; pour être un grand artiste, il faut synthétiser au lieu de spécialiser :

« ... Je me plais à reconnaître, avec votre rapporteur, disait » M. le ministre, que vos travaux sont en progrès sur les » années précédentes. Les concours dénotent chez plusieurs » élèves des qualités précieuses, chez presque tous ce vif désir » de bien faire, qui est un élément du succès. C'est pour » seconder ce désir, pour le diriger utilement, que je vous » engage à éviter un écueil dans lequel on est trop disposé à » tomber de nos jours... »

Voici ce qui m'a fait le plus grand plaisir :

« ... On néglige la synthèse de l'art. Chacun s'isole dans » son travail, s'applique à acquérir l'habileté pratique, fuit la » pensée, et n'a nulle préoccupation de ce qui n'est pas exclu- » sivement du domaine de sa spécialité... »

Vous le voyez, mesdames et messieurs, c'est là un écho de la préoccupation de toute ma vie. Cela me donne l'espoir que prochainement l'École des beaux-arts entrera dans la voie dont il s'agit, et cela est facile, car il n'en coûterait pas un sou à l'État :

« ... C'est là, mesdames et messieurs, continue M. le mi- » nistre, une des tendances les plus fâcheuses de l'art, car elle

» s'oppose à ce que les œuvres de notre époque présentent un
» caractère d'ensemble et d'harmonie.

» Sans confondre le peintre avec le statuaire ou l'archi-
» tecte, je voudrais vous voir généraliser davantage vos
» études et vous renfermer moins dans ce qui vous agrée le
» plus. J'aimerais qu'un bon architecte pût, sinon exécuter, du
» moins juger avec autorité les œuvres du statuaire ou du
» peintre qu'il appelle à orner ses édifices. Je voudrais qu'à
» leur tour le peintre ou le sculpteur, initié aux règles de
» l'architecture, sût approprier aux lieux qui doivent les
» recevoir des travaux dont l'effet, à leur place définitive, est
» souvent bien différent de celui qu'ils produisent dans l'ate-
» lier. On atteindrait ainsi, dans nos monuments, l'harmonie
» et l'unité qui sont la vraie beauté et la vraie grandeur. Il
» n'en est pas des arts comme de l'industrie où la division du
» travail opère des prodiges. Dans les arts, la perfection d'un
» ensemble ne résulte pas de la perfection de chacune de ses
» parties. Une œuvre d'art n'est pas tout à fait une chose
» inanimée, la vie y existe réellement ; c'est ce sentiment qui
» procède de l'inspiration et qui se retrouve partout, sans
» qu'on puisse le préciser nulle part. Les anciens n'ont brillé
» par l'art d'animer leurs œuvres que parce qu'ils possédaient
» cette instruction générale et complète que donnent de fortes
» études. Pour ne vous rappeler que les plus éclatants mo-
» dèles, Léonard de Vinci était aussi grand sculpteur que
» grand peintre, et joignait à la pratique de ces deux arts des
» connaissances presque universelles. Michel-Ange, le peintre
» du *Jugement dernier*, a édifié Saint-Pierre de Rome et décoré
» de sculptures incomparables cette chapelle des princes dont
» il avait dirigé la construction. Raphaël lui-même, le premier
» des peintres, dont les jours peuvent se compter par des
» chefs-d'œuvre, a laissé, comme architecte, plusieurs monu-
» ments qui aujourd'hui servent encore de modèles.

» Je souhaite que ces illustres exemples restent présents à » la mémoire de ceux d'entre vous qui vont aller compléter » leurs études dans notre Académie de Rome. Ils puiseront » dans la contemplation des chefs-d'œuvre que renferme l'an- » tique métropole des arts, ce sentiment du goût, de l'ensemble » et de l'harmonie, sans lequel il n'y pas de véritable » artiste. »

Vous pouvez juger quelle fut ma joie lorsque je rencontrai dans ce discours remarquable, véritable programme de l'art, ce que j'avais dit douze ans plus tôt, et que j'ai tenté de mettre en pratique toute ma vie, malgré des obstacles insurmontables, car de nos jours, surtout aux jours de ma jeunesse, le milieu social où nous vivions était si peu disposé à accepter de telles idées, de telles préoccupations, que c'est au prix des moqueries les plus cruelles, des plus grands sacrifices que, envers et contre tous, j'ai tenté hardiment de ressaisir le fil traditionnel. Ce fut une des causes de ma pauvreté, ce sera peut-être aussi la cause principale de ma gloire; car sentir que l'on a vécu pour servir aux autres est un grand bonheur. Voilà deux ans que ce langage a été tenu par M. le ministre d'État. Aujourd'hui je dirais au ministre, et lorsque l'occasion se présentera je le ferai, ce que je disais dans une brochure publiée au commencement de cette année : Poursuivez votre œuvre, monsieur, vous avez le pouvoir, ayez la volonté. C'est très simple : vous n'avez qu'à prescrire que les élèves de l'École supérieure des beaux-arts de Paris soient tenus de suivre tous les cours qui sont faits à cette école : alors on n'entendra plus dire à d'anciens grands prix de Rome, ce qui est malheureusement très vrai : C'est qu'on n'y apprend rien à cette école.

Je le sais, on y pense et depuis peu à l'école, on s'en préoccupe, il y a eu des tentatives faites, et en dehors de l'École des beaux-arts, des artistes courageux essayent d'entrer plus

hardiment dans cette voie. Puisqu'il y a une dictature en France, il faudrait au moins en avoir les avantages, et, dans cette circonstance, ce serait un bonheur. Le ministre a le pouvoir; ce que je souhaite, c'est que tous ceux qui désirent le progrès dans notre pays en aient la volonté ; le ministre n'a qu'à vouloir; c'est très facile pour lui. Il y a, à l'École des beaux-arts des cours dans toutes les spécialités ; il suffirait d'une volonté un peu ferme pour obliger les professeurs à combiner les heures de leurs leçons de façon à ce que tous les élèves pussent assister à tous les cours. Au bout d'une année de travail, les élèves auraient ainsi appris quelque chose. Si l'on n'apprend rien à l'École des beaux-arts, telle qu'elle est aujourd'hui constituée, ce n'est pas que les hommes qui y enseignent n'aient un très grand mérite personnel, et qu'il n'y ait là tous les éléments, tout ce qu'il faut pour s'instruire ; c'est parce qu'il n'y a pas de composition d'ensemble dans l'enseignement comme à l'École polytechnique, à l'École normale, à l'École centrale, dans toutes les hautes écoles du gouvernement, que l'École des beaux-arts ne donne pas tout ce qu'elle pourrait donner.

Les résultats d'un tel abandon sont plus que ridicules, ils sont graves par leurs conséquences. Je ne fais pas ici d'allusion; je suis plus général que la chose et le lieu ne le comportent; l'art est plus grand qu'un détail, que quelques individus ; dix ans, dans la vie d'un peuple, ce n'est rien ; l'art, c'est le siècle qui s'achève, le siècle qui va lui succéder, et qui ramasse les œuvres de l'artiste, tels qu'il les a conçues, tels qu'il les a exécutées. Ce qui arrive sous ce gouvernement, arriverait infailliblement sous un autre si l'École des beaux-arts restait stationnaire dans les conditions où elle se trouve aujourd'hui. Ce qui est décourageant pour les jeunes gens qui travaillent sérieusement, c'est qu'on ne va à l'École des beaux-arts que pour tendre la main aux récompenses, aux

médailles; c'est le prix de Rome, c'est la pension qui est le point de mire de tous ceux qui y vont. Si, demain, cette pension était retranchée, il n'y aurait plus d'élèves à l'École des beaux-arts. S'il y a ici des élèves de l'École des beaux-arts, ils avoueront, la main sur la conscience, que leur mobile, c'est la pension à Rome pendant cinq ans.

Il serait facile de donner aux élèves des connaissances plus générales et plus fortes, qui les rendraient propres à être sculpteurs, peintres ou architectes, selon leur caractère, leur aptitude et leur tempérament, afin que dans les pays où ils se trouveraient, ils fussent plus aptes qu'aujourd'hui à faire les travaux qui leur seraient confiés. Car, chose déplorable, de nos jours comme il y a trente, quarante, cinquante ans, il arrive que des individus sans titre, sans valeur, mais protégés par une dame, par exemple, parviennent à se faire donner des travaux très importants qu'ils sont incapables de bien faire, tandis qu'à côté d'eux, il y a des hommes qui ont fait leur preuve, des hommes célèbres, d'une véritable valeur, et qui n'ont rien à faire du tout. Pour la honte de notre époque, pour la honte de notre pays, nous en voyons les tristes résultats dans nos monuments publics.

Je n'attaque personne, je précise des faits; je vois une maladie contagieuse, je crois pouvoir apporter un remède, je le propose avec sincérité, avec conviction. Ce remède consisterait à exiger que les élèves de l'École des beaux-arts obtinssent un diplôme à la fin de leurs études, comme les docteurs en médecine en obtiennent un en sortant de la Faculté. Tout individu qui ne serait pas pourvu de ce diplôme n'aurait pas le droit de prétendre aux travaux publics, ni de demander des travaux d'art, soit peinture, sculpture ou architecture, au gouvernement. Les protecteurs ni les protectrices n'auraient plus d'influence, et alors l'art s'élèverait, tandis qu'il tend de plus en plus à s'abaisser.

Il n'était pas inutile d'entrer dans ces détails pour vous faire bien comprendre l'importance de l'idée morale, la pensée avant d'aborder la question proprement dite du travail matériel de l'artiste.

Maintenant, je vais tâcher de vous donner une idée de la géométrie et de la perspective, dont l'importance est incontestable pour le sujet qui nous occupe.

La géométrie est le point de départ à l'aide duquel on peut arriver à représenter toutes les choses de l'art, même celles qui n'ont pour ainsi dire ni forme ni caractère bien précis. Avant même de copier un dessin, au contraire de ce qu'on a fait jusqu'ici, il faudrait apprendre à voir juste. On donne à un élève, à un enfant, à une jeune fille, des modèles que M. Reverchon, ou d'autres hommes de talent, ont gravés avec une adresse consommée, sur le cuivre, ou reporté sur la pierre lithographique, et on lui dit : Copiez cela, mon enfant, c'est un œil. S'il y a un sourcil, la pauvre enfant ne manquera pas d'attaquer un poil du sourcil ; elle ne s'occupera pas de la forme générale de l'arcade sourcilière, et elle mettra son œil n'importe où.

Cette manière d'apprendre à dessiner est véritablement dérisoire, elle est même funeste; c'est une entrave pour l'avenir. Tout le monde doit apprendre à dessiner en même temps qu'à écrire et à chanter ; tout cela va ensemble.

La première chose à faire c'est d'apprendre les éléments de la géométrie, c'est d'apprendre son œil à voir juste, et sa main à être la moins maladroite possible. Quand notre esprit est juste, notre main finit toujours par obéir à notre œil exercé à l'exactitude rigoureuse.

« Entre toutes choses, disais-je dans mon *Cours de dessin*, » avant d'opérer, il faut réfléchir, savoir ce que l'on veut faire. » Vous voulez apprendre à dessiner, commencez par apprendre les éléments de la géométrie, car toutes les formes que

» vous aurez à représenter par le dessin, depuis la plus simple » jusqu'à la plus composée, sont des formes géométriques. »

Tout ce qui se présente sous vos yeux, votre main, celles de vos voisins, font autant de corps, et tout corps, dans la nature, a une forme géométrique, d'abord dans son ensemble, comme ensuite, dans l'étude de toutes ses parties.

« Tout ce qui apparaît à nos yeux, animaux, végétaux, » minéraux, terrains, pierres, etc., tout corps solide porte, » s'appuie, s'élève sur une ligne principale, qui est la ligne » horizontale, base de toutes les opérations du dessin.

» Une autre ligne importante nous frappe immédiatement ; » c'est la ligne verticale (ou aplomb). Si la ligne horizontale » est la base de toute forme, la ligne verticale en est le centre ; » nulle figure n'existe, dans le dessin, sans participer de ces » deux lignes, sans être soumise à la loi de ces deux lignes. »

Un modèle, une étude quelconque vivante ou inanimée a une base, elle est assise sur la ligne horizontale, elle est immobile ou elle est en mouvement. On juge de son aspect, de sa ligne générale, peu importe de ses formes, de son mouvement, par cette ligne horizontale et par celle de l'aplomb. Dans les ateliers, on a l'habitude d'un fil à plomb attaché au bout d'une ficelle, ce qui est la verticale, invariable absolue.

La ligne droite horizontale et la ligne verticale sont les bases d'opération du dessin ; s'appuyer sur ces deux lignes, c'est s'appuyer sur quelque chose d'exact, de solide, de positif, de juste, de certain ; c'est un point de départ excellent.

Ensuite arrivent les obliques, à droite ou à gauche. Ces lignes obliques n'ont pas l'importance des deux précédentes, qui sont rigoureuses. Les lignes obliques peuvent l'être dans différents sens ; elles auront 75, 45, 15 degrés (soixante-quinze, quarante-cinq, quinze), comme vous voudrez, plus ou moins.

Il y a les lignes parallèles ou équidistantes.

Tous ces détails géométriques sont sans importance pour nous; vous les connaissez, d'ailleurs. L'essentiel est que vous soyez bien convaincus qu'avant d'apprendre à dessiner, il faut apprendre les lois de la géométrie, c'est-à-dire ce qui est exact et positif.

Je n'entrerai pas dans des détails sur les angles, les triangles, les rectangles, les parallélogrammes, les pentagones, les hexagones, les octogones, etc.; ces figures vous sont connues, elles sont sans importance pour le moment.

Quand vous avez appris la géométrie, que vous savez ce que c'est que la géométrie, les formes exactes, car avec l'aide d'une règle et d'un compas les formes des corps deviennent d'une exactitude rigoureuse, il faut vous rendre compte, avant même de dessiner, de ce que sera le dessin que vous allez exécuter. Un œil, un nez, par exemple, n'importe quoi, peuvent être vus de trois quarts, de profil ou de face. De là, la perspective.

De quelque côté que vous regardiez un objet, un corps solide, à moins de le considérer juste sur son plan géométrical, du moment où vous le dérangez, s'il y a hauteur, largeur, profondeur ou épaisseur, la forme varie; tous les corps ont ces trois qualités, alors elles ne sauraient échapper aux lois de la perspective. Apprendre à dessiner, à copier même un dessin, d'après une gravure, sans avoir reçu les premières notions de la géométrie, qui est l'exactitude rigoureuse, et de la perspective, qui est le moyen de mettre la profondeur, la distance, c'est perdre son temps.

Dans mon *Cours de dessin*, je dis :

« La perspective est la partie scientifique de l'art du dessin » qui a pour but de mettre les objets à la place, à la distance » où nous voulons les représenter sur un tableau. Cette » science, qui tient à l'optique, nous donne le moyen de fixer » sur un plan vertical les objets que les rayons visuels de notre

» œil rencontrent. Deux points principaux servent à cette opé-
» ration : le point de vue et le point de distance ; puis, un
» troisième, le point accidentel. Tout objet, quelque considé-
» rable qu'il soit, fût-ce un monument immense, une ville
» entière même, diminue à mesure qu'il s'éloigne de notre
» œil, ne semble plus être qu'un point dans l'espace, puis
» disparaît complétement à nos yeux. »

Vous comprenez l'importance de la perspective dans l'enseignement élémentaire du dessin. Pour le sculpteur ou l'architecte, les lois de la perspective plus ou moins bien observées donneront à son œuvre une forme ou une autre.

Voici un morceau de marbre ; vous le voyez large ou étroit, selon le point de vue où vous vous placez. Vu en dessus, il représente un carré parfait ; mais suivant la place qu'occupe cet objet, il change de forme, il s'allonge ou se raccourcit, tout en restant le même objet cependant...

Il est très important de savoir ce phénomène avant d'aborder une œuvre. Le statuaire qui fera une statue pour être placée à 10 mètres de hauteur devra y penser, et, tout en restant dans le vrai, il lui faudra exagérer un peu les formes comme ampleur, sous peine de voir son œuvre devenir trop maigre. Nous en avons des exemples dans nos monuments publics ; des hommes de talent font bien une main, une jambe, fort bien ; ils modèlent toutes les parties de leur statue; mais quand l'œuvre est mise à sa place, ce qui était précis, charmant d'exécution, devient vague ou mesquin, et ne peut plus aller. Il faut faire une jambe forte quand la distance l'exige ; la distance demande des choses plus soutenues. Une statue qui peut être très bien faite, vue de près, perd de ses proportions, de son effet, quand elle est mise en place, au milieu de colonnes, de tympans, d'archivoltes; on dirait que ce n'est plus la même figure que celle que l'on a vue à l'atelier ou dans une exposition publique.

C'est la vieille histoire qu'on racontait à Athènes. Phidias et un autre sculpteur avaient fait chacun une statue. Vue sur le sol, à terre, la statue de ce dernier eut pour elle l'enthousiasme de la population, tandis que celle de Phidias fut beaucoup critiquée et même déshonorée provisoirement. Phidias ne se tint pas pour battu. Attendons, disait-il, qu'on ait placé les deux statues aux places qu'elles doivent occuper et nous verrons bien. Quand elles furent au haut de leurs colonnes, celle de Phidias produisit un très bel effet, tandis que celle qui avait paru charmante d'abord en produisait un très mauvais. Phidias eut encore une fois raison de ses envieux, de ses plus cruels ennemis.

C'est pourquoi il faut apprendre absolument la perspective, et, dès les commencements, s'habituer à cette idée du positif dans les études que l'on fait pour son art ! L'œuvre n'est que l'expression de ce que nous sentons, de ce que nous pensons, de ce que nous éprouvons. Si nous négligeons ce qui est primordial, les principes fondamentaux, même dès les premières heures où nous nous occupons d'art, alors que nous faisons nos classes, tout notre avenir en herbe est compromis, les conséquences en seront funeste, et la récolte n'arrivera pas à l'âge de la maturité. Beaucoup d'artistes ont avorté à cause de ces premières études manquées.

Je n'ai pas la prétention de vous faire croire que vous saurez la perspective en une leçon. Je vous dis seulement que la perspective est utile, est indispensable à apprendre en commençant, et je vous dis pourquoi. Beaucoup d'entre vous la connaissent déjà aussi bien que moi peut-être. Pour les autres, pour ceux qui ne la savent pas, des professeurs habiles la leur enseigneront ; je tiens seulement, je vous le répète, à vous faire comprendre son indispensable utilité. Souvent on l'apprend trop tard. Nous avons des artistes d'un grand mérite qui ne savent pas la perspective ; ils ont fait de belles choses,

mais dans lesquelles se rencontrent des défectuosités dont on a peine à se rendre compte. C'est l'éducation première qui a manquée à ces artistes; déjà en réputation et d'un âge avancé, ils ont trop de célébrité pour revenir sur leurs pas, ils ne peuvent se remettre sur les bancs de l'école, et ils ont tort, car, lorsque nous nous apercevons que nous commettons dans nos ouvrages des fautes grossières, par ignorance, parce que nous n'avons pas appris telle partie que nous pouvons apprendre, nous devons le faire ; car alors si nous ne le faisions pas, ce qui serait très fâcheux, il nous arriverait ce qui arrive à des hommes d'un grand talent, *ils laissent des œuvres très incomplètes, malgré un très grand sentiment de leur art.*

Plusieurs hommes qui avaient un sentiment très fin, très distingué sur l'art, ont éprouvé une répulsion innée, invincible en quelque sorte, contre la perspective et l'anatomie. Il y a toujours une raison quand quelque chose se manifeste si fortement chez des individus bien doués. Ils avaient remarqué qu'à certaines époques de décadence de l'art, les artistes italiens, par exemple, avaient abusé des moyens de la perspective. Dans les palais, même en France, on adoptait ce goût des Italiens du XVIIe siècle, surtout cinquante ans après les Carrache, on s'était mis à faire des perspectives infinies, on en était arrivé à crever des voûtes. Vous en avez encore un exemple dans certaines coupoles de nos palais, dans nos églises, mais beaucoup plus encore à Gênes et à Turin. Par des efforts de perspective très habiles, on veut faire croire qu'il y a, outre la voûte, une espèce de rotonde et des ordres d'architecture superposés des colonnes avec leurs entablements se succédant à l'infini, comme une lorgnette de théâtre qui s'allonge à volonté. Cette illusion n'est pas complète du tout, mais cela peut étonner d'abord. C'est d'une mauvaise école ; à voir, ce n'est pas beau du tout, et le but que l'on s'est surtout proposé, l'*illusion* n'existe même pas. L'exagé-

ration des formes anatomiques dans certaines écoles a pu, je le confesse, faire prendre en haine à des esprits délicats les connaissances anatomiques ; mais sur l'anatomie comme sur la perspective, comme sur toutes les choses qu'il faut savoir, qu'il faut avoir appris pour faire une belle œuvre d'art, l'exagération est toujours une mauvaise chose, et le plus sûr moyen de ne pas exagérer est de savoir bien pour être maître, avec calme et placidité de son œuvre et de son sujet. Voici un verre, si vous le regardez de face et en dessus, vous avez un cercle régulier; en perspective, vous le voyez devenant ovale; enfin, en le regardant en dessous, la ligne qui devrait être verticale dans la nature, se raccourcit de manière que la base de la colonne, si à la place de ce verre c'était une colonne, dans cette position inclinée, la base de notre colonne toucherait presque au chapiteau. Les tours de force sont très jolis en petit comité d'artistes, mais pour nous quand nous arrivons dans des palais où il y a des exemples de maladies semblables, nous le regrettons. Ceci explique pourquoi des hommes amants de la forme et possédant un grand talent, se sont mis en révolte ouverte contre ces excès de la perspective. Ils sont allés trop loin, pourquoi? Parce que certains artistes ne se contentaient pas de demander à la perspective ce à quoi elle était propre, et ce dont elle devait servir pour aider à faire de belles choses ; mais qui, en exagérant ses moyens factices, en faisaient faire qui devenaient des monstruosités, en abusant, en un mot, de cette science pour chercher ce qui n'était plus la belle simplicité, la juste mesure dans l'art si bien trouvée par les hommes de génie : ni trop, ni trop peu !

Il ne faut donc rien exagérer, mesdames et messieurs, mais il faut savoir la perspective comme la géométrie, comme l'anatomie, avant de commencer à dessiner, à sculpter ou à peindre.

Je dois maintenant vous dire quelques mots du point de vue et du point de distance.

J'ai dit que la perspective était le moyen de mettre à la distance, à la place exacte, à la profondeur qu'ils occupent, les objets qui, en s'éloignant de notre œil, prenaient telle ou telle position, telle ou telle forme, telle ou telle proportion.

Je trace, sur ce tableau noir et à la craie, un carré long ou court, comme je veux, un cadre qui sera la borne, le mur, la chose immobile, inerte, qui encadrera la chose vivante, animée, expressive, que je veux tenter de représenter, de dessiner et de peindre. Nous voyons la mer, qui est une ligne très horizontale ; en face de la mer sur notre tableau, il y a un village présentant une grande rue droite qui va jusqu'à la mer. Voici la largeur de la route, vingt mètres, je suppose, et cependant, bien qu'elle ait conservé cette largeur d'un bout à l'autre, ses deux côtés vont avoir l'air de se rencontrer à la mer en un seul point où notre œil se porte. Notre point de vue, c'est l'effet que produisent les deux côtés d'une allée assez longue, comme celle du Luxembourg, par exemple ; si on prolonge suffisamment ces deux lignes parallèlement, elles finissent par sembler se toucher en un point. C'est là qu'est le point de vue.

Ici (désignant un autre point) nous placerons à droite ou à gauche de notre tableau comme il nous plaira, toujours sur la même ligne horizontale prolongée, à peu près à trois fois la grandeur du cadre en partant du milieu et toujours par la ligne de la mer, de la ligne de l'horizon, nous aurons le point de distance.

Quand vous voulez juger une œuvre d'art en peinture, mettez-vous toujours à une distance de trois fois la grandeur de l'objet que vous regardez, et cela aussi bien pour un petit tableau flamand, une statuette, une grande statue, que pour une bataille de Gros, le sacre de Napoléon de L. David, à

Versailles; à cette distance, de trois fois leur grandeur, vous jugez l'ensemble. Si l'on se met à deux, quatre ou six pieds d'un tableau qui en a trente, on ne le jugera pas, on verra même des coups de brosse qui nous révolteront. Certes, je n'aime pas les coups de brosse systématiques, mais quand ils disent ce qu'ils doivent dire, quand ils sont l'expression d'un sentiment éprouvé, c'est quelquefois un éclair de génie. Tout près, vous ne voyez que ce que le métier vous montre, ce qui vous est désagréable; à la distance de trois fois la grandeur de la toile, l'effet de ces coups de brosse est quelquefois de l'exquis, de l'excellent. Pour un tableau de dix mètres, mettez vous à trente mètres; vous pourrez alors le voir, le juger dans son ensemble.

Nous venons de voir deux parallèles se perdant en un seul point; nous n'avons encore qu'un point, le point de fuite, le point de vue. Nous voulons maintenant savoir la distance d'un objet, ce que ce carré régulier nous donnera, où sera sa place exacte à la distance et en fuite.

(Ici une démonstration résultant d'un tracé opéré sur le tableau.) Cette démonstration est faite par le plan (1).

Il me paraît inutile d'aller plus loin dans mes explications sur la perspective ; ça ne sortirait jamais du point de vue et du point de distance. Vous savez maintenant qu'il faut apprendre la perspective et je vous donne les moyens les plus simples pour y arriver. J'ai eu moi-même quelque peine pour l'apprendre; j'ai été obligé de refaire une éducation qu'on ne m'avait pas donnée. Le point de départ, c'est de savoir ce que c'est que l'opération de la perspective. Regardez un point fixe devant vous, vous aurez une opération de perspective toute faite, car tous les objets qui se trouveront sur la route de votre œil,

(1) Voir le *Cours de dessin* et l'*Album lithographié*.

à votre point de vue, iront toujours tendre parallèlement à ce point de vue.

C'est ce qu'Albert Durer a pris soin d'expliquer dans deux planches que je mets sous vos yeux. Il suppose un cadre, un châssis carré en bois; son œil est dans une espèce de petit lorgnon, un petit trou; avec sa main, il trace avec un diamant tout ce qu'il voit à travers un carreau de vitre, c'est en quelque sorte un calque qu'il fait, et ce qu'il voit c'est un brave homme qui pose, qui est assis. Quand vous voudrez essayer cela vous-même, vous ferez une opération de perspective.

Dans les kiosques que les bourgeois aisés construisent dans leurs maisons de campagne, vous regardez un paysage au soleil levant, à travers des carreaux de couleur. Supposez le verre blanc et mettez-vous à calquer avec un diamant; je le répète, vous aurez les choses avec exactitude. C'est ce que donne la chambre noire.

Je tiens ces deux planches d'un brave ami qui est mort trop jeune, de M. Delaberge, l'auteur de ce soleil couchant, si original et si frappant, paysage d'une exécution inouïe qui est au Louvre à l'angle gauche de la salle de l'école française, où sont les tableaux de Léopold Robert. Mon ami Delaberge refaisait avec moi à trente ans son éducation manquée, sur la perspective, comme nous tâchons tous les jours de refaire la nôtre sur le reste. Tout ceci, mesdames et messieurs, a été gravé par Albert Durer.

Un monsieur a eu l'adresse de se faire donner, il y a vingt ans par le ministère de l'intérieur une pension de 1500 ou 2000 francs, pension dont il jouit encore, je suppose, pour avoir découvert le procédé dont je vous parle. Ce qu'il y a de plus triste, c'est que cette pension a été accordée sur l'avis d'une commission d'un corps célèbre, qui a dit que c'était une découverte utile. A quoi peut arriver l'intrigue! C'est à peine un procédé créé et publié depuis trois cents ans par

Albert Durer; et, avant lui, dans son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci avait enseigné le même moyen de calcage sur un verre de vitre. Serait-ce parce que le monsieur dont je parle a substitué la gaze au verre, qu'il est rentier de l'État ?

Dans la *Vie de Léonard de Vinci*, édition très ancienne et très curieuse, la première traduite en français, et publiée en France, en MDCCXVI (1716), il est dit que Léonard était très bien organisé, qu'il fut mis très jeune chez André Varocchio, qui non-seulement était peintre, mais aussi sculpteur, architecte, graveur et orfévre. C'est là que ce grand homme s'habitua, dès la première heure où il s'occupa d'étudier l'art, à ne jamais séparer les trois arts du dessin, peinture, sculpture et d'architecture. Son bon maître qu'il surpassa lui-même bientôt, en peu d'années, l'avait mis dans la bonne route.

Je tiens toujours à vous rappeler qu'il est inconcevable que depuis trois siècles on ait abandonné cette direction-là, la seule féconde en grands résultats; direction trop souvent abandonnée, que, fatalement, tous les artistes un peu organisés viennent toujours reprendre, parce que c'est la base de l'art tout entier. C'est là ce que je déplore avec tous les gens de bonne foi qui ne veulent pas poser, se donner des airs de grands hommes, quand ils ont acquis une certaine réputation. Nous sommes de petits hommes, mesdames et messieurs, nous nous donnons beaucoup de mal pour arriver à faire quelque chose de passable, quelquefois et le plus souvent, nous ne parvenons qu'à produire quelque chose de mauvais. Puisqu'il nous manque tant, pour faire de bonnes choses, suivons donc l'exemple, suivons les conseils de ceux qui nous ont précédés; et qui, pour nous convaincre, de la bonté, de l'excellence de leurs moyens d'exécution, nous ont laissé leurs chefs-d'œuvre. Nous avons beaucoup de peine à bien faire, l'art est si difficile; prenons donc les moyens si nécessaires

qui nous sont enseignés par les maîtres anciens pour faire mieux que nous ne voyons faire aux modernes. Cet enseignement des maîtres est tout à fait logique, incontestable. Quand un artiste aime véritablement son art, vous le voyez revenir d'instinct à cette loi de nature qui lui dit que du jour où il veut s'occuper de peinture, il doit s'occuper aussi, et en même temps, de sculpture et d'architecture.

Je cite encore Léonard de Vinci :

« Parmi les papiers de Léonard, il y avait divers traités sur la mécanique et sur l'art du peintre, du sculpteur et de l'architecte, qu'il fit pour l'Académie de Milan lorsqu'il en était le directeur. On sait en outre qu'il mena à bonne fin le canal de Mortesana. Le duc de Milan, Louis Sforza, ayant fondé une académie, y appela naturellement Léonard de Vinci. Son premier soin en y entrant, disent ses biographes, fut d'en chasser, d'en bannir les manières gothiques, en ramenant au bon goût de l'antique, de l'art grec et de l'art romain. C'est alors qu'il exécuta son admirable peinture à la fresque, son grand tableau de la Cène, peint sur le mur du fond, dans le réfectoire des Dominicains de Notre-Dame de la Grâce, où il se surpassa. »

La guerre contre la France, la mort du duc de Milan, son protecteur, le firent aller à Rome et à Florence sa patrie, où les Médicis l'appelèrent; puis François Ier le fit venir à Fontainebleau où il mourut dans les bras du roi de France (1), il y apportait avec lui sa Joconde, le chef-d'œuvre de Léonard et de la peinture, depuis que sont perdues à jamais les sublimes peintures d'Apelles, de Zeuxis et de Protogène.

Plus tard, il insiste en disant que ceux qui veulent s'occuper d'art doivent être universels dans leurs connaissances.

Je le répète, ce que je cherche à vous faire sentir et à vous

(1) L'histoire dit que c'est à Amboise en 1519, qu'il mourut, âgé de soixante-sept ans ; il était né à Vinci, près Florence, en 1452.

faire comprendre, c'est que vous devez absolument commencer par apprendre la géométrie et la perspective, qu'on néglige malheureusement trop souvent. C'est un peu rude en commençant, mais on y trouve beaucoup de charme par la suite, comme dans toutes les difficultés vaincues.

Voici deux échelles de proportions au moyen desquelles les objets peuvent être saisis dans l'exactitude de leurs rapports.

Pour le clair et les ombres, il y a une grande loi que j'ai indiquée dans mon *Cours de dessin* sur la lumière naturelle et sur la lumière artificielle.

(Suit une démonstration avec tracé au tableau (1)).

Dans la séance prochaine, nous nous occuperons des principes de la mécanique, c'est-à-dire des lois de l'équilibre et du centre de gravité, si importantes pour tout ouvrage d'art, aussi bien pour le peintre en ce qui concerne son cadre que pour le sculpteur dont la statue entourée de moulures, et d'autres motifs d'architecture, doit bien porter sur sa plinthe, bien se lier à l'ensemble et bien faire partie du tout. C'est par l'observation de ces lois, qu'une chose fait bien ou fait mal, est solide ou ne l'est pas, selon qu'elles sont plus ou moins bien comprises, plus ou moins bien observées, plus ou moins bien respectées. Nous ferons de ces données générales, dans les prochaines leçons, quelques applications sur les œuvres des maîtres morts depuis longtemps, et sur celles des maîtres existants : peintres, sculpteurs ou architectes.

(1) Voir le *Cours élémentaire de dessin.*

TROISIÈME LEÇON.

25 NOVEMBRE 1860.

Mesdames et Messieurs,

Pour les personnes qui n'auraient pas assisté aux deux séances précédentes, je vais très brièvement esquisser le sujet qui nous a occupé.

J'ai dit que l'art doit élever les cœurs aux plus nobles sentiments, que l'artiste ne doit pas perdre de vue ce qui est le plus haut placé, ce qu'il y a de plus moral, afin d'arriver au beau par le bien.

Et, remarquez-le, ceci n'est pas étranger à notre sujet ; c'est même une question fondamentale sur laquelle je reviendrai souvent, car il s'agit de l'instruction, de l'éducation élémentaire, c'est-à-dire d'apprendre à dessiner et à chanter en se moralisant, en même temps qu'on apprend à lire et à écrire. C'est ce que l'on n'a pas fait jusqu'à présent et c'est ce qui explique comment des hommes encore jeunes, intelligents, devenus importants dans beaucoup de circonstances, s'apercevaient combien la connaissance du dessin souvent leur serait utile, mais, n'ayant pas toujours été exercés au dessin proprement dit, d'une manière logique, rationnelle, sérieuse, ils s'y croient impuissants. Et voici pourquoi il arrive que l'on met généralement entre les mains des jeunes élèves des modèles faits par des graveurs très habiles, par des lithographes pleins de talent, par des hommes d'expérience qui, malgré cette longue habitude, ont eu beaucoup de peine à les faire. Mais

comment veut-on que l'élève qui n'est pas exercé au maniement de leur crayon, de leur burin, qui n'a jamais étudié, dont la main est novice, et le plus souvent il s'en tire fort maladroitement, il se décourage, il ne veut plus dessiner. Quand nous entrerons dans l'enseignement proprement dit du dessin, nous vous dirons que les modèles à donner au débutant doivent être, avant tout, faits d'une manière très simple, de façon que la main n'y paraisse pas pour ainsi dire, qu'il n'y ait pas apparence d'adresse, si c'est possible, afin de ne pas effrayer les commençants.

J'ai dit aussi que l'art était essentiellement philosophique, et, qu'à ce titre-là, le culte de l'amour dans ce qu'il avait de supérieur, de plus pur, était, avait été et serait toujours le plus grand, le meilleur inspirateur des vrais artistes; que ce culte, cette vénération pour la femme se développant suivant sa nature propre, donnerait un jour ce que la société a déjà beaucoup, nous le savons, mais donnerait à un degré plus grand des mères plus complètes, des femmes véritablement mères, et, conséquence immédiate, des citoyens, ce qui manque considérablement de par le monde; qu'enfin, les trois arts du dessin étaient inséparables par la ligne, par la forme et par l'effet ; que l'architecture, que la peinture et la sculpture avaient toujours été et seraient toujours un seul et même art pour tous les vrais artistes, et j'ai prouvé historiquement que les grands artistes de tous les temps n'ont jamais séparé un art de l'autre. Sans faire d'allusion à ce qui se passe sous nos yeux, je dirai que, dans tous les temps les artistes qui ont fait de l'art à la mode, qui ont battu monnaie, qui se sont faits spéculateurs, marchands de leurs œuvres, ne sont jamais arrivés, par leurs ouvrages, à quelque chose de durable, et qui passe de siècles en siècles admiré par les hommes. Il n'y a pas de milieu, pour être artiste, il faut l'être avec toutes les conséquences de cette vocation, c'est-à-dire en visant au plus haut point, tout en suivant

son propre sentiment. Et la raison en est simple : on a beau viser très haut, on est toujours au-dessous du but qu'on veut atteindre. Étant enfant, je me suis dit : Je viserai le grand art ; si je n'arrive pas au but, j'en atteindrai toujours une portion. Je vous engage à faire de même. Il ne faut pas dire : Les chefs-d'œuvre des grands maîtres sont tellement beaux qu'il ne faut pas y penser, c'est trop difficile... C'est le contraire qu'il faut dire, il faut y penser continuellement ; probablement, la plupart resteront inférieurs, très inférieurs à leur rêve, c'est même certain; mais, plus le but qu'on se propose est élevé, plus on s'élève soi-même ; si notre but diminue, nos efforts seront moindres, et d'encore en encore, toujours en visant plus bas, le résultat deviendra petit, mesquin, et indigne d'un véritable artiste.

Dans la séance dernière, abordant la pratique proprement dite, j'ai fait voir que la géométrie était la base de l'enseignement du dessin. Cela ne doit pas paraître extraordinaire, même aux demoiselles qui veulent dessiner, car la première chose à faire c'est de trouver un instrument exact propre à exécuter notre volonté. Cet instrument, le premier de tous, qui est conduit par notre intelligence, je le veux bien, c'est notre œil, qui perçoit, qui est juste ou faux, qui voit droit ou de travers. Or, exercer son œil très souvent, l'habituer à voir juste, c'est déjà apprendre énormément, avoir fait un grand pas et un progrès réel, immense, quoique peu apparent. On croit qu'on n'a rien fait, parce qu'on n'a pas crayonné de jolis petits dessins ; on a fait beaucoup quand on a appris à son œil à voir exactement, à voir juste ; alors la main suivra votre esprit. Quand il s'agit de dessin graphique, il n'y a pas d'autre moyen pour apprendre vite et bien, que d'habituer son œil à l'exactitude, que d'apprendre à dessiner par la géométrie, qui n'admet pas d'incertitude. La main devient adroite avec l'exercice.

Après la géométrie et comme conséquence. nous avons parlé

de la perspective; nous vous avons montré la manière dont le phénomène s'opérait. La géométrie linéaire, pour l'art du dessinateur, peintre, sculpteur, architecte, donne le contour, la forme exacte, le trait positif, *géométral*, d'un objet, tandis que la perspective donne le même objet dans toutes les positions, à toutes les distances et sous tous les aspects.

La géométrie linéaire et la géométrie descriptive, qui en est le complément, sont enseignées dans les cours de l'association philotechnique et à l'École des beaux-arts. Dans ce cours élémentaire nous ne parlerons que pour mémoire de la géométrie descriptive, c'est une force de plus, force essentielle, nous conseillons aux élèves de l'apprendre; ici, ce serait trop nous étendre, et trop compliqué pour nous, vu le petit nombre de nos séances. Bornons-nous à rappeler les quelques notions de géométrie et de perspective qui nous ont occupés dans les deux dernières séances.

(Le professeur trace sur le tableau, en les accompagnant d'explications, différentes figures relatives aux éléments de géométrie et de perspective dont il a parlé précédemment et qui se retrouvent dans son *Cours de dessin*, pages 1 à 26.)

Avant de parler de l'architecture, il est besoin de dire quelque chose des lois principales et élémentaires de la mécanique. Comme j'ai à faire ici l'histoire de l'architecture, pour que le temps ne me manque pas, je ne parlerai que des lois mécaniques qui s'appliquent plus spécialement aux travaux des artistes, architectes, peintres, sculpteurs, c'est-à-dire l'A, B, C de la mécanique.

Voici ce que je dis dans mon *Cours de dessin :*

« La mécanique a pour but d'étudier et d'appliquer les lois du mouvement et de l'équilibre.

» Le mouvement est le résultat d'actions extérieures appelées *forces.*

» Tout mouvement donné à un corps, par une impulsion

primitive, se conserverait en vertu de l'inertie de la matière, si une action différente ne venait la modifier.

» L'équilibre est l'effet de la neutralisation des forces agissant sur les corps (1). »

Je signale particulièrement à votre attention la loi concernant le centre de gravité et l'équilibre. Généralement on n'en parle pas dans les cours de dessin, on croit sans doute que c'est inutile. C'est tellement utile que cette loi fait qu'une statue porte ou ne porte pas, qu'un tableau est bien ou mal composé, qu'un portrait est ou n'est pas dans son cadre. Par exemple, si une charrette chargée de moellons ou de sacs pleins de farine, passe sur une route inclinée, il arrivera un moment où le moindre caillou, le moindre objet placé sous une des roues pourra lui faire perdre l'équilibre et la renverser.

Nous abordons maintenant l'architecture, et afin de rendre mes explications plus sensibles, je tracerai quelques figures sur le tableau.

« L'architecture est l'art de bâtir des maisons, de construire des monuments; puis d'orner, de décorer ces édifices. Deux qualités sont essentielles pour toute œuvre d'architecture : la solidité dans la construction, l'élégance ou un grand caractère dans la forme, dans le dessin.

» Les moyens d'œuvre sont : le plan, la coupe et l'élévation. »

Beaucoup de ceux qui m'écoutent savent tout cela, mais, sans attaquer personne, car ici je n'attaque personne, je ne fais que la critique de l'éducation qui m'a été donnée comme on la donne aux autres élèves dans nos écoles d'art, c'est un fait incontestable. Il y a des artistes de talent, même à l'Institut, parmi les peintres, qui ne savent pas lire dans un plan, qui ne comprennent pas la coupe, qui par conséquent sont hors d'état d'apprécier un projet d'architecture. Le moyen de remédier à

(1) Voir le *Cours de dessin*, pages 27, 28 et 29.

cela serait d'obliger les élèves de l'École des beaux-arts à passer d'un cours à l'autre. Je n'ai pas suivi les cours qui s'y font aujourd'hui, mais je sais qu'ils sont faits avec beaucoup de talent; seulement les élèves devraient être tenus de les suivre tous, comme cela a lieu à l'École polytechnique et dans beaucoup d'autres écoles du gouvernement.

« Le plan est le dessin sur le terrain de la forme que chaque chose construite occupe. Figurez-vous une maison qui serait sciée dans le sens de la ligne de terre, dans le sens horizontal. Si on pratique cette opération de scier les murs du rez-de-chaussée, je suppose, on aura le plan du rez-de-chaussée, et ainsi de suite de tous les étages. Le moment où l'on peut se rendre parfaitement compte du plan d'une maison ou d'un édifice est celui où, sur le terrain d'emplacement où ils seront érigés, sont creusés les fossés des fondations où ils doivent être bâtis. »

(Figures au tableau et dessins, page 30 du *Cours de dessin.*)

« La coupe est le dessin de la forme de la construction qui serait sciée dans le sens vertical, en séparant la partie sciée comme pour le plan. »

(Figures au tableau et dessins, page 31 du *Cours de dessin.*)

« L'élévation est le dessin exact de la chose elle-même, telle qu'elle apparaît construite à nos yeux. »

(Figures au tableau, *Cours de dessin*, page 31.)

Voici maintenant quelques détails de construction très primitifs, ce sont des études que j'ai faites dans le temps chez M. Duban, et sous son obligeante direction.

(Figures tracées au tableau.)

C'est d'abord une porte en bois avec ses deux montants ou poteaux de bois, sa traverse idem.

C'est ensuite la même porte en pierres; une énorme pierre forme le linteau.

C'est là le système égyptien, cyclopéen.

Voici maintenant le même système orné, avec des moulures ou des sculptures; la construction ne change pas, c'est la parure seulement qui arrive.

Ici, au lieu d'une pierre, ce sont deux pierres taillées qui forment le linteau. Puis on en met trois, et même autant que l'on veut, pour former l'arc, les choses romaines, comme l'arc de l'Étoile. Pour les dolmens de la vieille Armorique, c'est la même chose. Puis enfin, arrive l'architecture comme nous la trouvons dans son histoire écrite par les monuments.

Pour frapper davantage les yeux, je vais esquisser très brièvement un système de construction tout en bois avec faîtage et comble avec chevrons.

Plus tard, on fera la même chose en bois, pierres et briques. Il y a des triglyphes, de petites colonnes construites en briques et des palmettes en terre cuite ou en pierre pour ornement.

Pour faire le même édifice en marbre, les proportions changent nécessairement; il faut plus d'ampleur, plus de largeur, afin d'être plus lié, d'avoir plus de corps et de solidité.

Vous voyez la filière des constructions. Vous remarquerez combien, sous ce rapport, les Égyptiens et les Grecs ont mis de génie dans leurs œuvres.

Dans mon *Cours de dessin*, je donne quelques observations générales qui me semblent pouvoir trouver utilement leur place ici (page 32).

« Dans une planche portant le n° 3, se trouvent quatre temples: le premier construit en bois seulement; le second en pierres, bois, briques et platras; le troisième, de semblable construction, est orné de peintures; le quatrième est de marbre.

» Cette planche a pour but de montrer la différence des formes par l'emploi différent des matériaux. Nous n'avons pas donné les cinq ordres, comme dans les autres traités élémentaires d'architecture. Les ordres d'architecture ne sont pas

des principes positifs, absolus, d'architecture; ils sont le résultat du goût, du caprice, et surtout de l'expérience des grands architectes de talent qui les ont employés, et les ont chaque fois changés de proportion et de formes, selon leur volonté ou suivant leur besoin, pour satisfaire à la grande loi de l'harmonie et de l'unité.

» On appelle architecte ou ingénieur celui qui possède les connaissances qu'exige cet art; il invente, il conduit et dirige l'exécution des ouvrages d'architecture.

» L'architecture se divise en trois branches principales, qui sont : l'architecture civile, l'architecture militaire et l'architecture navale.

» L'architecture civile a pour but d'élever des édifices publics ou particuliers dans les villes et dans les campagnes; en ayant soin de les approprier aux besoins de ceux pour qui ils sont bâtis, aux usages auxquels ils devront être employés... »

Ce qui nous paraît des faiblesses, des erreurs, dans les constructions anciennes comme dans les constructions modernes, c'est toujours ce manque de satisfaction donnée à l'utile.

«... Ayant en vue le climat, et ayant soin d'employer surtout les matériaux du pays pour leur construction, combinant son plan avec la qualité de ces matériaux... »

L'économie, la raison, sont en faveur de ce principe. Toutes les fois qu'un architecte de bon sens aura quelque chose à construire, il fera mieux de se servir des matériaux du pays que d'en faire venir de loin, à moins que ceux-ci ne soient de mauvaise qualité.

« Un grand principe en architecture est de ne pas sacrifier l'utile à l'agréable... »

Je ne sais si on l'a déjà dit, mais si on l'a dit, je puis le répéter en architecture : « L'agréable est la parure de l'utile; l'agréable n'a de véritable signification, n'en a jamais eu et

n'en aura jamais, que quand il sera l'expression d'un besoin compris et satisfait avant tout et par-dessus tout. »

Il faut que toute œuvre d'architecture saisisse d'abord par sa forme, et sa forme est d'autant plus expressive et d'autant plus frappante et plus belle, qu'elle indique le besoin intérieur de l'édifice construit.

Cela est souvent négligé et vous en voyez les conséquences. Au lieu de rester dans le droit chemin, d'être simple, il semble qu'on prenne à tâche de rendre encore plus difficile ce qui l'est déjà tant. Vous avez dû être frappés de ce fait, lorsque le public est appelé à voir nos expositions d'architecture : un cabinet d'histoire naturelle, une bibliothèque, une cour de cassation, un palais pour le chef de l'État, sont-ils mis au concours, c'est toujours la même forme, parce qu'il est convenu dès l'école qu'un beau projet, un projet *de prix*, pour l'appeler par son nom, doit comporter telle ordonnance, telle forme, consacrée, voulue d'avance, qu'elle traite de n'importe quel sujet. C'est une grave erreur, ajoutée à tant d'autres, et les jeunes architectes qui concourent sont des hommes d'assez de talent pour arriver à trouver une forme plus neuve et plus originale, s'ils abordaient tout bonnement leur sujet dans sa propre utilité. Vous verrez la preuve de ce que je dis pour les monuments divers que je vous montrerai ; vous l'avez même déjà devant vous, sans sortir de Paris, car les monuments les plus beaux de la capitale sont ceux qui disent le mieux le service qu'ils ont à rendre, l'office qu'ils ont à accomplir.

« L'architecture militaire a pour but de fortifier convenablement une ville ou une place.

» L'architecture navale s'occupe de la construction des vaisseaux.

» L'enseignement de l'architecture doit être à la fois théorique et pratique; un bon plan est une bonne distribution intérieure où chaque chose est à la place que nécessite son utilité,

pour la commodité de l'occupant. A l'extérieur, une bonne forme, où la décoration soit sobre et motivée, où cette décoration soit, pour ainsi dire, l'explication à l'extérieur de la forme exprimée au dehors, de l'utilité intérieure. »

Cette bonne distribution dont je vous parle, c'est le besoin compris et satisfait le plus commodément possible, et de cette commodité, de cette convenance, bien entendues, on arrive à une bonne forme. Tout se tient, quand on est dans le vrai, ça va tout seul ; mais quand on est dans le faux, les conséquences sont toujours de plus en plus fausses.

J'ajoute :

« Ne pouvant nous étendre davantage dans ce cours élémentaire de dessin, nous renverrons ceux qui veulent pousser leurs connaissances dans cet art si important, aux traités spéciaux de Vitrurce, de Palladio, de Vignole, de Serlio, de Bosse et de Bullet, et de tant d'autres que leurs recherches et leur goût leur feront découvrir.

» Cet art, qui embrasse dans sa partie artistique la peinture et la sculpture, exige dans sa partie scientifique, la connaissance des mathématiques, de la chimie, de la mécanique, de la minéralogie, de l'histoire naturelle, etc., etc., afin de remplir les conditions indispensables à toute œuvre de l'architecture, la solidité et la salubrité, en passant par l'économie pour arriver à la durée. L'exemple des monuments celtiques cyclopéens, dont de petits modèles sont visibles à la bibliothèque Mazarine, sont l'un des moyens les plus palpables, les plus élémentaires, les plus certains, de se rendre compte de la bonne construction... »

J'insiste sur la construction solide, sur l'unité de forme ; vous savez où nous sommes arrivés en perdant de vue au point de départ cette base inébranlable de la vraie, de la belle, de la bonne architecture.

« ... Les monuments égyptiens et grecs sont des modèles

accomplis; les derniers, surtout ceux des Grecs, remplissent toutes les conditions : beauté et solidité. Leur masse sévère, imposante, est ornée de mille détails fins et gracieux, qui rappellent dans un autre art, la musique, ces heureux détails des petits instruments qui viennent broder une délicieuse mélodie dans un orchestre immense, ample, noble et sévère, et viennent nous charmer, comme dans les ouvertures de Mozart ou dans les sublimes symphonies de Beethoven... »

En effet, ce qu'il y a d'admirable dans l'architecture grecque, c'est qu'en plus de celle des Égyptiens, et tout en conservant cette ligne sévère, grandiose, imposante, elle ajoute des détails des moulures, des sujets finement sculptés, et d'un charme infini. Un moulage, un estampage sur n'importe quel morceau de la belle époque de l'art grec, nous ont ravi partout où nous les avons retrouvé. Cela nous produit le même effet que lorsque, par un beau temps, sortant de cette vie remuante et si troublée de Paris, nous avons pu aller dans la campagne et nous arrêter au bord d'une petite rivière, au milieu d'une prairie émaillée de fleurs et y recevoir avec délice les rayons de soleil radieux du printemps. Ces jeunes pousses, ces fleurs variées, si vivaces, si belles, nous faisaient rêver à cette architecture grecque dont nous vous parlerons souvent; des détails bien charmants scintillent sans nous troubler, sans nous fatigner. Cet art grec est toujours beau, comme cette nature est éternellement belle pour ceux qui savent la voir et l'aimer !

Je dis encore dans mon *Cours de dessin :*

« ... Les mêmes principes se retrouvent partout, dans la nature comme dans tous les arts qui l'imitent. Ce qui prouve une fois de plus que tout est dans tout.

» En terminant cet aperçu, nous ferons remarquer comme quoi un édifice quelconque est en même temps architecture, peinture et sculpture. Par sa construction et sa ligne, architecture; sculpture, par sa forme et son modelé; peinture, par

l'effet qu'il produit, par sa couleur et par l'effet de ses ombres. C'est du côté de l'art décoratif surtout, et plus particulièrement que l'architecture tient à la peinture et à la sculpture.

» L'architecture peut être considérée comme le premier des arts, puisqu'elle les embrasse tous. Elle se divise en six parties principales : les mathématiques, qui sont ces lois que je n'ai fait qu'effleurer; le dessin, puisque sans le dessin il n'y a aucune forme, et c'est ce qui nous ravit dans les monuments dont je vous parlerai tout à l'heure en vous le montrant : les plus beaux sont toujours d'un plus beau dessin ; les sciences naturelles, les arts mécaniques, la construction et la science administrative, qui est le complément des connaissances de l'architecte. »

Il résulte de tout ceci que le devoir de l'architecte n'est pas mince, et que, parmi nos constructeurs modernes, il y en a très peu qui remplissent ces conditions, qui se soient mis à la hauteur de l'œuvre, de la mission qu'ils avaient à accomplir.

« Un architecte moderne doit savoir que, pour lui, il ne s'agit pas seulement de copier telle ou telle époque de l'art de nos prédécesseurs, telle sublime qu'elle lui paraisse... »

Malgré toute la supériorité de l'art des Grecs, si le Parthénon était placé dans la plaine de Saint-Denis ou sur la place du Carrousel, ce ne serait plus le Parthénon d'Athènes. Nous n'avons pas les mêmes mœurs que les Grecs ni les mêmes costumes. Il ne faut donc pas copier servilement tels ou tels monuments, mais tâcher d'en deviner les secrets et s'inspirer du goût qui présidait à leur exécution. Si un moyen produit un bel effet, il faut s'en servir et non s'attacher uniquement à copier la forme exacte, parce que cette forme ne va plus avec une autre chose, avec une autre vie, à d'autres hommes, à d'autres besoins. Ceux qui construisent une maison moderne sur le même plan avec des motifs tirés de Pompéi, font bien plutôt un musée de l'art antique, où peuvent trouver leur

place des objets que le Vésuve avait ensevelis et que l'on retrouve dans ses cendres, qu'une maison à habiter par un homme, par un citoyen, du XIXe siècle. C'est curieux, c'est intéressant, peut-être, mais peu commode à habiter pour nous.

Aussi, ai-je dit qu'il ne fallait pas que l'architecte se bornât à imiter; « il doit avoir étudié tous les styles, afin que du jour où il aurait un édifice public ou particulier à édifier, il possède les connaissances approfondies de son art, au lieu d'être un imitateur servile se passionnant, celui-ci pour le gothique, celui-là pour le Forum romain, tel autre pour la renaissance, un autre enfin pour l'architecture grecque, exclusivement. Fort de ses connaissances, plein d'admiration pour les chefs-d'œuvre de nos ancêtres, qu'il soit simplement l'esclave de son sujet, le serviteur fidèle de la raison, s'identifiant tellement avec l'utilité, les besoins de ce qu'il doit construire ; qu'il oublie en ce moment suprême de la création ce qui fut bâti à Memphis, à Byzance, à Rome ou à Athènes, aussi bien qu'à Corneto, à Venise ou à Florence, etc.

» Alors, seulement alors, nous pourrons espérer de léguer à nos neveux des monuments qui auront une forme nouvelle, un caractère et une physionomie... »

Au moment où il créera l'œuvre la plus simple, il n'oubliera pas qu'il a un service à rendre ; son plan seul doit le préoccuper : être utile aux autres et faire que ce soit commode, durable et beau, si faire se peut...

« ... En suivant ce conseil, le jeune architecte qui sait son art peut être assuré du succès ; car, s'il a du génie, fort de sa science et plein de la liberté créatrice qui enfante seule les beaux ouvrages, il nous fera jouir de nouveaux chefs-d'œuvre. »

Chose importante à dire, c'est qu'il n'est pas besoin pour cela d'être chargé d'un monument national ; la plus simple maisonnette, une boutique à décorer, un monument funéraire,

un tombeau, suffisent pour montrer son goût, sa saine raison, son savoir, toute la beauté de son âme, son génie!

Un tombeau, voilà une chose magnifique à faire pour tout le monde. Il y a des gens qui se figurent qu'on ne peut faire un tombeau, exprimant, disant quelque chose à ceux qui le regardent, qu'à la condition d'y dépenser des sommes fabuleuses. C'est une erreur : une idée bien sentie, bien exprimée dans un petit morceau de pierre, tirera une larme, donnera un souvenir aux absents. Que faut-il pour arriver là? Tout bonnement entrer dans le sentiment de ceux qui souffrent et qui pleurent. Alors vous avez tout de suite une chose, sinon complétement belle, du moins toujours intéressante et touchante. Il n'y a personne d'absolument insensible dans ce monde, à moins d'être réprouvé, ce qui est rare, et même les mauvais ont encore leur bon côté, puisqu'on les pleure quand ils sont morts. C'est là qu'est tout le secret, toute la poésie du tombeau ; livré aujourd'hui à des prosaïques négociants, le tombeau, au contraire, devrait être l'œuvre la plus recherchée par les artistes modernes, parce que là surtout l'artiste a toute sa liberté d'action et de sentiment. Pour cela, il faut qu'il ait quelque chose au cœur, il faut qu'il partage la souffrance de ses semblables, il faut qu'il s'identifie avec les sentiments qui animent ceux qui pleurent.

Bien que je vous parle de géométrie, de perspective et d'architecture à bâtons rompus, vous pouvez remarquer que le sentiment se retrouve toujours au fond de ce que je dis. C'est qu'en effet, l'art véritable n'est que cela; autrement, l'art n'est qu'un joujou dont on s'amuse un jour et qu'on rejette le lendemain, il ne reste pas. Il n'y a qu'un art, celui qui touche au cœur. Et il n'y a qu'une sorte d'œuvre d'art, celle qui, nous ayant fortement impressionnés dans n'importe quel sens, ne s'efface jamais de notre pensée.

« L'anarchie, le milieu immoral dans lequel nous vivons,

permet seul qu'il y ait tant d'artistes médiocres; une telle aberration sociale est l'une des causes principales de notre honte et de nos malheurs publics. L'ignorance où les populations sont plongées enfante nos douleurs. Il n'y a d'espérance que dans une éducation rationnelle et véritablement morale, où tout homme placé dans son milieu aura pris en naissant le goût du vrai, du beau et du bien. Les architectes, comme les sculpteurs et les peintres, qui auront instruit les peuples en les exaltant à l'admiration pour ce qui est vrai, pour ce qui est beau, pour ce qui est bien, seront bénis par les hommes et honorés par eux comme bienfaiteurs des humains, et regardés comme les véritables prêtres de l'humanité. »

Après avoir dit à peu près en quoi consistait une œuvre d'art, une œuvre d'architecture, je vais, en vous montrant divers dessins et photographies, vous faire faire une petite promenade historique au milieu des monuments qui sont, comme je l'ai indiqué dans la première séance, l'histoire de l'humanité écrite dans les pierres pour les sociétés à venir.

Voici quelque chose de très primitif : c'est un dessin pris dans l'une des îles de l'Océanie, un temple de l'une des îles principales, le temple du dieu, du fétiche de l'endroit et ce temple est simplement une cahute, couverte en jonc, et de la grandeur de ces petites maisonnettes de nos animaux herbivores du Jardin des Plantes, chèvres ou lamas. Un officier de marine qui s'occupe de gravures, m'a rapporté ce dessin dernièrement. C'est sauvage, c'est très primitif, sans doute, mais cela ressemble en substance, à tous les monuments indiens et chinois.

A côté, il y a un autre temple pour un dieu, un fétiche d'un ordre inférieur, car ce petit temple n'a pas de porte. Le dieu qui figure sur l'autre temple a dû être fait par un grand artiste du pays, car il y a une espèce de forme géométrique sur le sommet du toit en chaume, forme grossière taillée dans un

caillou qui le représente dans sa naïve splendeur : c'est un carré surmonté d'un triangle. Voilà le Dieu de ces bonnes gens, des sauvages qui mangeaient leurs camarades, leurs semblables, avant d'avoir fait notre connaissance, mais qui, plus tard, lorsqu'ils seront civilisés, les tueront avec des canons rayés...

Dans ces formes, je le répète, je retrouve en germe tout l'art de l'Inde et de la Chine ; c'est la même physionomie, le même caractère, la même silhouette. On a appelé cela le *bonnet chinois* dans le public, et ce n'est pas sans raison, car le bonnet chinois, vous le voyez, est le monument des dieux des peuplades de l'Océanie. On ne peut pas dire non plus que ces temples, ces pagodes soient quelque chose de bien beau.

Voici maintenant un des temples primitifs de l'Égypte, et c'est un des plus beaux. M. Baldus m'a confié ces photographies, que je vous montre un peu par contrebande, car elles ne sont pas encore dans le public. Vous voyez quelle distance immense il y a entre le dessin que je viens de vous montrer et ce temple égyptien ; à côté de cela, le dessin a presque l'air d'une caricature. Les monuments des Égyptiens, dans leurs formes générales, participent davantage de la belle et grande ligne, de la ligne horizontale, la ligne de la mer, si impressionnante, si saisissante par l'infini qu'elle nous révèle.

Voici une figure du même caractère, mais plus grande ; c'est le temple de *Bakmouth*, de l'époque primitive. Voyez comme c'est géométrique, comme c'est grand. Plus la ligne est simple, plus elle est belle. Voyez ces morceaux de colonnes, les Romains avaient rafistolé cela, ils avaient remis un étage ; mais les siècles ont jeté par terre ce que les dominateurs du monde avaient apporté là ; ce qui était primitif est resté pour notre enseignement, en même temps que pour flétrir, une fois de plus, le nom des envahisseurs, le *nom romain*.

Vient ensuite l'architecture grecque qui conserve la belle

ligne, la grande ligne des Égyptiens, et en fait la base, le caractère principal de son dessin. J'ai apporté encore quelques belles eaux fortes de M. Aligny, faites d'après ces magnifiques ruines, au beau pays d'Athènes et de Corinthe.

Pour l'Égypte, vous avez vu le Nil et ses bords, ces grandes plaines de sable; le désert inspire cette architecture immense. Le pays de la Grèce est beaucoup moins calme, beaucoup moins sévère, moins horizontal, si je puis ainsi dire; il est plus accidenté. Ici, c'est charmant et varié, à l'infini, il n'y a plus cette uniformité de l'Égypte. Aussi remarquez combien ces montagnes sont d'un dessin vif et très fin. Ces nouvelles eaux fortes que je vous montre, c'est la campagne de Rome, de la Sabine et autres lieux circonvoisins; c'est magnifique. Le paysage autour de Rome, autour de la grande cité déchue est d'une noblesse, d'une largueur de style et d'une beauté incomparable; mais les montagnes de la Grèce pour les raffinés sont d'une forme tellement dessinée et tellement harmonieuse dans leur dessin, qu'il semble que la nature ait placé là la forme la plus complète et la plus belle, accompagnée de la couleur la plus délicate et la plus suave. Au printemps, qui aperçoit le matin le mont Olympe, éclairé par le soleil levant, voit apparaître la figure si poétique de l'aurore aux doigts de rose. Aussi l'art se trouve-t-il arrivé là à sa limite ascensionnelle extrême en ce petit point de notre globe terrestre, et reste-t-il le plus beau, le plus fin, le plus complet, le plus parfait.

Voici une autre vue de Corinthe, toujours de M. Aligny. Vous voyez aussi à côté, un rocher photographié, même dans la façon dont la photographie nous représente la nature, imparfaitement comme toujours; néanmoins vous reconnaissez dans la forme de cette roche, le beau caractère, le même genre de forme et de dessin qui se retrouve dans l'architecture et dans les sculptures du Parthénon et dans le temple d'Érecthée.

Voici le fameux Parthénon sur ce rocher; voyez comme ça sort de l'ordinaire, comme ça se découpe sur le ciel, comme ça s'écrit naturellement, harmonieusement avec le pays environnant, et comme c'est orné juste dans la mesure qu'il faut. Ce qui excite notre respect chez les Égyptiens entraîne notre admiration chez les Grecs; chez ces derniers tout est beau, saisissant, charmant dans l'ensemble comme dans les détails : c'est en si parfaite harmonie avec le ciel et le caractère du pays.

Enfin, voici ce qui nous reste du temple d'Érecthée.

Les Grecs, c'est incontestable, dirent le dernier mot du beau dans l'art. S'ensuit-il que nous dussions les singer? Non, messieurs; inspirons-nous de leurs œuvres immortelles, nourrissons-nous de leurs études et de leurs moyens d'effet; mais de grâce, ne les imitons pas dans nos monuments, dans nos maisons, sous peine de nous montrer ridicules. Obéissons aux besoins de nos concitoyens, ils ne sont pas les mêmes que ceux des Athéniens du temps de Périclès : je l'ai déjà dit, ni notre climat, ni nos mœurs, rien ne leur ressemble. Faisons de l'utile en architecture, et si nous avons du goût, aidés de fortes études, nous serons bien près de faire du beau.

Voici maintenant encore un petit écho de l'art grec : c'est la maison du Faune, à Pompéi. Comparez à l'Égypte et à la Grèce, quelle distance déjà!

Et remarquez comme tout ce que vous venez de voir se suit; il y a là, pour ainsi dire, l'histoire curieuse de l'humanité tout entière. Vous lisez les passions et les mœurs de ces hommes, en regardant, en méditant sur la forme, sur le caractère de leurs monuments.

Voici quelque chose de la *voie des tombeaux*, toujours à Pompéi; c'est une inspiration de l'art grec, mais d'une époque de décadence, déjà relativement, époque cependant encore

sublime par rapport à nous, car nous sommes bien loin de cela. Mesdames et messieurs, nous en sommes fort loin, trop loin dans nos villes et dans nos édifices modernes.

L'architecture romaine, au temps d'Auguste, *grâce au concours des artistes grecs*, était encore un grand et bel art; mais quand le cercle, la forme du fer du cheval romain, du dominateur du monde, viennent tout envahir, tout culbuter, adieu l'art simple de la ligne pure! adieu l'art des Grecs, adieu tout notre amour!

Ceci est la maison Carrée de Nîmes, qui aujourd'hui sert de musée.

Voici l'arc de triomphe romain de Saint-Remy, très célèbre aussi. L'architecte des Invalides ne s'est pas gêné, il a pris cela pour la porte principale de sa façade, et il a bien fait. Cet architecte, c'était un homme de génie, c'était Mansard, qui a su se servir d'une chose belle et surtout la bien appliquer; il a eu l'esprit de ne pas faire comme certains modernes; il n'a pas isolé cela, il l'a assimilé à son plan général; il a trouvé là un motif charmant, il se l'est approprié, et il a fait cette grande et belle porte d'entrée de l'hôtel des Invalides pourtant si pleine d'originalité.

Voici des fragments du temple de la Paix, puis un arc romain qui est en France; il ressemble à ceux du Forum romain, aux arcs de Titus et de Septime-Sévère.

Voici encore une autre vue de l'Acropole d'Athènes.

Maintenant l'art romain va toujours de plus en plus en décadence. Je vous montre les ruines d'Arles, c'est encore très beau, mais c'est déjà de la décadence encore.

Voici Saint-Gilles, une des églises les plus célèbres de l'art roman.

Voici des parties de l'art le *plus chrétien*, les basiliques de Rome : saint Clément, saint Laurent, saint Paul hors des murs. Ces premières églises chrétiennes présentent un charme

inouï, on y respire un parfum d'art délicieux; l'artiste y retrouve à chaque pas, un fragment grec ou romain de la belle époque d'Auguste, qui a été apporté là et arrangé par un artiste, homme de goût comme l'architecte des Invalides, par un Mansart des premiers âges du christianisme. Ces églises primitives de la chrétienté ont quelque chose de très délicat et de très simple qui nous touche beaucoup plus que ce que nous avons vu tout à l'heure, que l'art devenu mélo-dramatique, en exagérant ses moyens d'effet.

Voici encore Saint-Trophyme.

Voici une autre façade célèbre de l'art roman.

En revenant d'Afrique, en 1832, j'ai traversé l'Espagne, et j'ai pu suivre l'histoire monumentale de ce pays *des enchanteurs*, depuis l'Arabe jusqu'à l'Espagnol.

Cette architecture des Maures, passée en Espagne, reproduisant la physionomie africaine, peut avoir du pittoresque, et séduire nos trouvères comme Théophile Gauthier; mais les hommes aimant l'art, l'ayant sérieusement étudié, qui ont suivi son histoire, ses diverses phases, son mouvement, qui ont le goût assuré, ne veulent admettre que ce qui est véritablement beau, ceux-là ne se laisseront pas prendre à ces petits effets des couleurs de l'arabesque et du châtoyant dans l'art.

Tout à l'heure, nous allons voir quelque chose de plus frappant en laideur, et d'une monotonie désespérante.

Voici encore du roman, l'église de Poitiers. Est-ce que vous ne trouvez pas que ça ressemble beaucoup à un pigeonnier? Dans un monument, le premier aspect est tout; et cet aspect-là n'est point du tout beau!

Encore un morceau d'architecture très vanté, c'est l'hôtel de *Bourgtrhoulde*, à Rouen; ce n'est que gentil : il y a une foule de choses amusantes à voir pour les flaneurs et les artistes amateurs, mais ce n'est pas encore beau, non plus; c'est

gentil, tout au plus gentil; ça ne cause pas d'émotion, ça ne nous remue pas ; il y a de petites arcades surbaissées, de petits chapiteaux bien faits, de jolis petits bas-reliefs de chevaliers caparaçonnés, emplumés, bien sculptés, de jolis ornements bien ciselés dans la pierre. Les dames qui n'ont pas reçu l'éducation que je voudrais qu'elles reçussent aimeront cela; les hommes sérieux qui savent, jamais... Après avoir donné un sourire bienveillant, protecteur, à ce joli petit art, ils passeront en s'étonnant de ce que dans un temps l'on ait fait autant de bruit pour si peu de chose.

Ceci est une eau forte de Saint-Paul incendié, faite d'après un dessin par M. Garnaud en 1824.

Voici un fragment, un spécimen de l'architecture,de Michel-Ange. C'est un monstre de puissance, d'exubérance que ce Michel-Ange, c'est encore un génie en architecture, mais son goût est loin d'être ce qu'il y a de mieux, c'est le dernier à suivre en architecture : si ses sculptures sont tant soit peu sauvages, si elles n'ont plus la grâce, la simplicité, la beauté de la sculpture des Grecs, son architecture est bien autrement brutale, autrement lourde, bien autrement extravagante et exagérée.

Voici la façade de *Gaillon ;* c'est dans le genre de l'hôtel Bourgtrhoulde à Rouen, le genre colifichet, architecture de têtes de romance et des troubadours (*il trovatore*).

Ici, c'est la fameuse tour penchée de Pise, photographiée ; je l'ai visitée étant fort jeune. Il me serait difficile de vous dire si l'architecte l'a bâtie exprès penchée comme elle est, ou si, comme on l'a prétendu, ce sont les tremblements de terre qui l'ont mise dans cette malheureuse situation. Je pense moi que c'est son auteur, l'Allemand qui l'a bâtie ainsi penchée volontairement, ce dont je ne lui fais pas mon compliment. Cette tour, à sa base, peut être grande comme la moitié de la cour de l'École de médecine ; elle est en pierre dure, elle a une

hauteur de cinquante mètres environ. On croit toujours qu'elle va tomber et vous écraser. Les monuments ne sont pas faits, je pense, pour inspirer ce sentiment de crainte. Avec les Égyptiens on est parfaitement tranquille ; leurs monuments sont tellement bien assis, bien plantés, si solidement bâtis, qu'on peut en toute sécurité se promener autour et respirer le frais à l'ombre de leurs grandes lignes magistrales.

A propos de la tour penchée de Pise, vous n'oublierez pas, je pense, l'importance en architecture de la loi de la verticalité et de l'horizontalité des lignes. Au même endroit de la cour, il y a un Campo-Santo ; au milieu, c'est de la terre apportée de la Terre-Sainte (de Jérusalem), mais ce qui l'entoure n'est pas beau non plus, c'est un cloître à formes découpées, dans le genre, dans le goût du cloître du ballet des nonnes du troisième acte de *Robert le Diable.*

Voici la ville de Venise. Au bout de la place Saint-Marc on trouve une basilique, aux murs d'une couleur superbe; ils sont saisissants par leur ton, fort et harmonieux, et comme effet, ces murs, bien plus que par leur forme qui est courte et ramassée, les parois ornées de mosaïque de l'église Saint-Marc, sont véritablement d'une richesse de couleurs prodigieuse ; mais ce n'est pas tout à fait beau encore, c'est néanmoins plus beau à l'intérieur qu'à l'extérieur. Car, à l'extérieur, c'est l'art oriental qui nous arrive, tant mieux pour la couleur, mais tant pis pour la forme, la silhouette de ces toits, a la forme vulgaire des moules de pâtissiers, les trois coupoles de la façade ressemblent aussi aux grands et ridicules bonnets des derviches tourneurs, des formes arrondies en un mot, de la *caricature* en architecture.

Voici quelques détails d'architecture française du vieux Louvre, pleins de charme et de grâce. Quand l'art français n'est pas torturé, qu'il se laisse aller à son instinct, il produit des choses pleines de goût et de naturel ; mais nous autres

Français, il faut qu'on nous laisse nos coudées franches. Toutes les fois qu'un artiste a pu dire quand même sa vérité à lui, il a toujours exprimé quelque chose, et en France plus qu'ailleurs peut-être.

Voici le dôme des Invalides, devant lequel il faut s'incliner. Il est d'une moins belle forme que celle que l'on trouve dans l'art grec; mais enfin il est harmonieux, il est français, il a ce grand mérite, qu'il dit positivement son temps.

Voici l'église Saint-Gervais, comme l'église Saint-Étienne-du-Mont; deux chefs-d'œuvre dans leur genre.

Nous arrivons à un point délicat; nous allons toucher à un sujet qui va nous faire lapider, mais n'importe, il faut avoir le courage de son opinion; il me faut aborder cet art terrible du gothique dont j'ai déjà dit quelques mots qui ont excité quelques secrets murmures, toutes sortes de passions contre nous. Cependant j'ose vous montrer, en l'attaquant, ce qui passe pour les chefs-d'œuvre de l'art gothique et dans des photographies d'une belle proportion. Vous me rendrez cette justice, que je ne vous ménage pas mes preuves.

Voici Notre-Dame, la cathédrale de Paris, qui passe, à juste titre, pour une des plus belles choses de l'art gothique. Malgré les qualités que j'admire dans ce monument, je ne peux pas m'empêcher d'être révolté de ces choses qui semblent toujours devoir accrocher quelque chose ou quelqu'un, ou menacer de vous écraser en tombant sur votre tête. Il y a là de menaçantes gargouilles de vingt-cinq pieds; elles m'effrayent toujours quand je passe dessous avec ma vieille mère et mon enfant, surtout en hiver, quand il pleut ou que le dégel peut amener la désunion, la rupture par un fil des pierres et les faire tomber sur la tête des passants. Il me semble qu'on pouvait tout aussi bien honorer Dieu en son temple en mettant autre chose que ces pierres qui menacent continuellement d'écraser les fidèles qui viennent le prier du plus profond de leur cœur.

L'art gothique est faux parce qu'il a voulu lutter avec la nature, et fausser la vérité. Il a voulu faire que la pierre soit autre chose que de la pierre, bien que ce soit un corps pesant, qui ne peut pas se tenir en l'air, il a voulu le faire tenir en l'air par des moyens subversifs en laissant des évidements inquiétants : il a voulu produire un effet qu'il n'a pas atteint. Pour ceux qui connaissent les conditions du beau dans l'art de construire, et malgré tout ce que l'on en peut dire, c'est un art frappé de preuve d'impuissance et de stérilité. Je veux bien, avec ceux qui le défendent, ce vilain art gothique, laid, niais et bête à nos yeux, pour nous les amoureux de belles formes, qu'il ait eu sa raison d'être, cet art grotesque, dans des temps d'ignorance et de superstition. Mais nous le soutenons, et nous le soutiendrions envers et contre tous, comme nous le soutenons avec la foi d'avoir raison devant la POSTÉRITÉ, cet art a été inspiré par les craintes de l'enfer, et nullement en vue du poétique paradis que des poëtes merveilleux ont placé dans le ciel. Donc cet art, n'est ni *bon* ni *beau*.

Dans notre enfance, quand nous étions au catéchisme, nous préparant à faire notre première communion, les offices, le salut surtout, le chant des cantiques, les prêtres avec leurs chasubles d'or, le maître-autel, toujours paré de fleurs avec ses grands chandeliers si éclatants, le tabernacle, le Saint-Sacrement d'or si brillant, si rayonnant, tout cela nous causait une profonde impression, nous éblouissait, nous jetait dans un ravissement inouï, surtout lorsque le chant d'une voix d'enfant de chœur venait se mêler à l'orgue, nous électrisait, nous transportait dans le ciel des anges, quand une voix claire, pure et vibrante, emplissait les voûtes de l'église du *Venite adoremus*, du *Stabat* et de tant d'autres chefs-d'œuvre de la musique de l'âme, inspirée par l'amour d'une essence supérieure. Dans ce temps des extases naïves, j'ai fait, moi aussi, ma première communion ; je m'y étais sincèrement

préparé ; elle a été bonne, tellement bonne, que je n'ai jamais pu la recommencer depuis, car ce sont de ces choses qu'on ne fait pas deux fois dans la vie, dans de semblables conditions.

Le matin, je m'étais mis en colère ; je ne voulais pas approcher de la sainte table, recevoir l'hostie bénie, consacrée, le saint Sacrement de l'Eucharistie ; c'était à Saint-Nicolas-des-Champs, une très belle église gothique : j'étais dans les bons élèves du catéchisme et appelé peut-être à réciter le renouvellement des vœux du baptême ; l'émotion fut tellement forte chez moi, que je ne pus pas remplir comme les autres enfants ce saint devoir. Ce fut mon confesseur, M. Devaux, un très brave homme, qui me dit : Mon ami, allez donc ! — Je ne pouvais pas marcher, faire un pas en avant : je lui racontai que cela m'était impossible de communier ayant péché avant d'arriver à l'église, que je m'étais mis en colère. Alors il me dit : Je vous donne de nouveau l'absolution, allez. Malgré cela, il fallut presque me porter jusqu'au pied de l'autel. J'ai communié comme un saint devait communier au beau temps de la communion ; mais jamais depuis je ne me suis trouvé en un si parfait état de sainteté que je puisse recommencer un acte aussi important et aussi solennel, aux yeux du *chrétien honnête homme.*

Eh bien, les sentiments, les impressions de notre jeunesse restent profondément gravées dans notre esprit, il est très difficile de nous en distraire, de les déraciner complétement. Nous étions émus, naïfs, nous croyions à une puissance supérieure qui ne se révèle à personne, mais qui est un infini sur lequel personne n'a rien à dire de certain ni dans un sens, ni dans l'autre. A cet âge, l'on est croyant, l'on fait ou des rêves magnifiques, ou des rêves effrayants. Et c'est là toute l'explication de l'immense succès, de l'étonnante continuité du succès de l'admiration pour les cathédrales gothiques. Il n'est pas ailleurs, croyez-le bien.

Pour moi, un de mes griefs contre l'art gothique, c'est qu'il est effrayant physiquement, parce qu'il nous menace dans notre sûreté, dans notre vie, et qu'ensuite ses formes sont laides aussi bien dans ses détails que dans l'ensemble.

Dans l'art grec, dans ces Vénus que nous avons admirées ici, la plus belle était aussi la plus pure de forme, la plus virginale; elle nous attirait par un respect profond pour sa beauté ; mais, dans l'art gothique, où trouvera-t-on quelque chose de semblable, quelque chose d'aussi respectable tout à la fois, et d'aussi attrayant? Non, on n'y voit que des personnes qui se tordent comme si elles étaient sur des charbons ardents, et tout se termine en pointe, en formes si désagréables, des torsions ou des béatitudes niaises, roides, stupides, faisant mal à voir. Est-ce là ce que Dieu a dit aux hommes de faire pour arriver jusqu'à lui ? Et croyez bien que ce que je vous dis là sur ce qui a rapport aux choses humaines comme forme, se reproduit également, dans le reste, dans les moulures, dans l'ordonnance, dans la forme des toits, dans le moindre détail comme dans l'ensemble, dans tout ce qui a trait à cet art. Votre art gothique, il ne pouvait et il ne devait être qu'épouvantable, et c'est ce qu'il reste au fond.

Que le sceptique, l'égoïste, accepte l'admiration des autres pour cet art à la mode aujourd'hui, cela se comprend; derrière l'église gothique, il y a de si puissantes influences financières, et toutes temporelles.

Mais il est facile de comprendre aussi qu'un érudit, qu'un artiste, amants des beautés de l'art et de la nature, qu'un artiste connaissant les belles choses, prenne tout cela en dépit; pour lui c'est une haine bien naturelle qu'il ressent, pour cet *art méchant*, sinon mal bâti, du moins *mal conçu* et *si laid*, qu'il lui donne à lui, ami du beau dans l'art, l'envie de l'anéantir, afin d'en cacher à jamais la laideur à ses enfants et aux petits enfants de ses enfants qu'ici l'art épouvante et

fait pleurer; car c'est de l'art épouvanté, je le répète, que l'art gothique; ses formes sont repoussantes pour tout homme ou toute femme d'un grand et simple goût, du vrai et du beau dans la ligne, dans la forme et dans l'effet.

Non, certes, l'art gothique n'est point beau, il est la résultante d'une idée d'inquisition; c'est l'inquisition de la ligne, c'est l'inquisition de la forme et c'est l'inquisition de l'effet; en un mot, *c'est la torture du beau*. C'est l'effrayant, l'épouvantable, *la haine*, tandis que l'art grec c'est la grâce, le charme, l'attrait, la beauté, *l'amour*... (Applaudissements.)

Je me résume.

L'architecture bizantine a commencé une ronde fantastique qui a abouti au grotesque, au monstrueux dans l'art, à l'architecture gothique. Les Grecs nous charmaient, les Goths nous épouvantent : à chacun son œuvre. Si l'art gothique devait réussir à dominer dans le monde, l'art naturel et BEAU serait détrôné à jamais par l'art surnaturel et LAID.

Je crois au bon sens et au progrès, et la pierre n'est pas faite pour construire des maisons trop hautes. Pour arriver aux étages supérieures, c'est par très incommode et par trop fatigant!!...

J'ai vu l'Alhambra, j'ai vu Pompéi, j'ai vu l'Afrique, et, en remontant, l'Espagne du sud au nord, de Carthagène à Vittoria, j'ai pu lire l'histoire de l'architecture des Arabes et des Goths; auparavant j'avais vu l'Élysée des anciens poëtes, j'avais vu l'île de Circé; au bord de la Mer méditerrannée, j'avais vu encore le tombeau de Virgile. J'ai pu suivre dans la pierre et dans le marbre cette filière historique de l'art monumental, en remontant l'Italie, vers le nord, du Vésuve, aux bords du Rhin, jusqu'à la cathédrale de Strasbourg. Eh bien, mesdames et messieurs, j'ai vu toujours de plus en plus qu'en s'éloignant du bel art, de la ligne simple, l'art s'amoindrissait en se compliquant. Au besoin,

le Cristal-Palace de Sydenham, quoique si vanté, vous offrirait un dernier exemple de cette décadence continue, exemple bien frappant, je vous jure, si, comme moi, vous aviez le courage d'affronter cet assemblage, cette arlequinade de monuments si beaux à leur place, sous le pur ciel, qui les vit naître et grandir; et si ridicules là-bas, entassés pêle-mêle dans une grange immense et vitrée, au milieu de la coutellerie anglaise, de la carrosserie anglaise, de la crinoline anglaise et de tous les produits de ce pays brumeux et *marchand*. Qui donc nous délivrera de cette folie de serres-chaudes, transformées en *Palais;* la grêle ou l'incendie... à moins que la stupidité humaine soit plus forte que les éléments réunis?..

Venons plutôt, mesdames et messieurs, nous reposer dans ces quelques églises primitives du christianisme, à Rome, à Saint-Clément, à Saint-Paul, à Saint-Laurent hors les murs. Là, dans ces chastes basiliques, on respire l'air pur, le divin parfum de l'art grec; comme à Florence et à Pise, un retour traditionnel nous ramènera au sentiment du goût épuré avec Brunelleschi, les Pisans, le Bramante. Puis il y a la Sicile avec Palerme, Taormina et Girgenti. Notre architecture française, lorsqu'elle reste dans ses voies naturelles, que nul événement despotique ou de charlatanisme ne vient lui imposer ses formes officielles, elle brille d'un certain éclat chez nous, avec les Philibert Delorme, les Pierre Ponce, les Ducerceau et d'autres encore.

De nos jours, il y a des architectes d'un mérite incontestable; mais ce qu'il y a de plus remarquable dans nos constructions modernes appartient aux ingénieurs plutôt qu'aux architectes : là, on peut encore regretter cette subdivision. Je citerai les viaducs, les longues suites d'arcades qui rappellent avec avantage les aqueducs romains, le double pont du Niagara, le pont jeté sur le Rhin, les chemins de fer hors Paris

En terminant, je réitérerai mon désir de voir l'École poly-

technique donner la main à l'École des beaux-arts, au nom de la science et du sentiment.

Dans la prochaine séance, je vous dirai comment j'entends l'alliance de ces deux idées inséparables, science et sentiments, deux écoles, aujourd'hui, qui un jour n'en feront qu'une ; et j'aborderai le dessin proprement dit dans ses moyens d'exécution (1).

(1) Si je dois reconnaître que les ingénieurs modernes ont fait des travaux plus importants que nos architectes artistes, je ne saurais taire les vilaines choses construites par eux, d'une si mauvaise forme et faites si souvent sans goût, où il y a des accouplements monstrueux de choses incohérentes, ridicules, où le pédantisme, la morgue, toutes choses mauvaises, puisées, m'a-t-on dit, sur les bancs de l'École polytechnique !... Peut-être, cet uniforme, cette épée portée à vingt ans, après un concours et des efforts considérables à un âge où les facultés intellectuelles n'ont pas acquis encore tout leur développement ; tout cela donne à ce qui sort de cette pépinière quelque chose de gourmé, de sec, et souvent marqué du sceau de l'impuissance. M. Auguste Comte, reçu le premier à cette école, à l'âge de seize ans, professeur de mathématiques à vingt-cinq, me disait que cette école avait produit ce qu'elle devait produire, qu'elle avait fait son œuvre, que s'il avait eu un fils, il aurait préféré le voir entrer à l'École des arts et métiers de Châlons qu'à l'École polytechnique ; qu'aux écoles d'arts et métiers du moins, un élève pouvait sortir avec les connaissances réelles d'un futur praticien, au lieu que dans l'École célèbre, les élèves sortant même des premiers, n'étaient le plus souvent que *bons à tout*, et *propres à rien*.... Je laisse à mes auditeurs le soin de juger l'opinion de feu Auguste Comte, et je laisse à la mémoire d'Auguste Comte toute la responsabilité de son jugement si plein d'une dure et inflexible sévérité, que les faits et la postérité sont appelés en définitive à juger en dernier ressort.

QUATRIÈME LEÇON.

2 DÉCEMBRE 1860.

MESDAMES, MESSIEURS,

Permettez-moi de vous rappeler en quelques mots ce que j'ai eu l'honneur de vous dire dans les trois séances précédentes.

Dans la première, je vous ai entretenus du but élevé de l'art, de sa mission civilisatrice par la vénération, par le caractère, par le charme, par l'amour.

Dans la deuxième, abordant de front les grands principes, je vous ai dit et prouvé, du moins je l'espère, que la géométrie, la perspective et la géométrie descriptive étaient la base des arts du dessin, savoir l'architecture, la sculpture et la peinture, et même des arts industriels, car ce que je vous ai dit, depuis le commencement jusqu'à la fin, s'applique non-seulement aux arts proprement dits, mais à tout ce qui touche à l'art, meubles, ornements de maisons, etc., à tout ce qui nous sert dans la vie usuelle.

Fort de ces preuves par l'exemple des grands maîtres du passé, dans la dernière séance j'ai traité de l'architecture qui, comme je vous l'ai dit, était et devait être le premier des arts, puisqu'il les embrasse tous. J'ai commencé cette séance en vous parlant de quelques-unes des lois principales de la mécanique, et surtout de ces deux grandes lois qui sont la base de toute bonne construction comme de toute œuvre d'art : l'équilibre et le centre de gravité.

Après vous avoir révélé les secrets de l'architecture, par le PLAN, par la COUPE et par l'ÉLÉVATION, nous avons fait ensemble, à l'aide de photographies et de gravures, une sorte de voyage, voyage curieux, vous vous le rappelez, à travers les siècles dans les pays les plus célèbres par leurs monuments d'art. Je vous ai montré l'art des Égyptiens, l'art des Grecs, l'art des Romains, l'art des Goths, l'art de la Renaissance, et enfin celui des Français.

Je ne sais si vous vous en souvenez, mais pour moi, c'est un fait prouvé, l'art des Égyptiens domine de beaucoup les autres arts, surtout en ce qui concerne l'architecture, parce que, en principe, il est plus grand, plus assis, plus simple ; et il serait certainement le premier des arts de la construction et de la forme architecturale, si l'art grec n'était pas venu y ajouter ce charme, cette grâce, dont je parlais l'autre jour, et qui font de lui l'art supérieur dans tous les sens.

Est venu ensuite l'art romain, qui nous est apparu avec ses splendeurs, mais aussi avec son emphase, preuve évidente d'une décadence future, d'une décadence plus ou moins prochaine. L'art que l'on trouve à Rome, dans les basiliques, dans les premières églises chrétiennes, telles que Saint-Clément, Saint-Laurent hors les murs, nous initie aux délicatesses d'une foi récente, forte et naïve, pleine en même temps d'une candeur et d'une simplicité belle et touchante, qu'aucun dessin, encore moins aucune photographie ne saurait rendre. Il faut visiter ces monuments, en être impressionné par la vue, par le toucher même, pour comprendre tout ce qu'il y a de supérieur, de beau, de délicat, dans ces temples des premiers âges du christianisme. Comme je l'ai dit l'autre jour, cela est dû à la foi qui inspirait encore les architectes de ces temps-là ; ils avaient encore ce reste de goût, cette tradition de l'art divin des Grecs, et leurs œuvres en restaient pour ainsi dire imprégnées. Aussi, lorsqu'ils lui emprun-

taient un fragment, l'ajustaient-ils avec le plus grand soin et lui conservaient-ils ce goût, ce charme, cette délicatesse dont je vous parlais. Pour moi, je le confesse, c'est peut-être là, parmi les choses d'art que j'ai vues en fait de constructions, ce qui m'a le plus vivement et le plus sensiblement impressionné.

Ensuite, par les guerres d'invasion, par les frottements des peuples barbares du nord de l'Europe et aussi des peuples barbares de l'Afrique, les Numides, les Orientaux, avec les Romains, nous avons assisté à la transformation de l'art. Cette transformation nous a valu l'architecture dite byzanto-romane.

L'autre jour, en critiquant d'une manière un peu énergique l'art byzanto-roman, qui a été le précurseur de l'art gothique, et surtout en m'élevant contre l'art gothique, j'ai pu contrarier certaines idées. Je le regrette, mais c'est une conviction chez moi. Depuis quarante ans, j'étudie, je cherche; je ne sais si j'ai trouvé, mais je crois être plus près d'avoir trouvé quelque chose, que ceux qui n'ont rien cherché du tout. En comparant, en étudiant avec toute la bonne foi dont je me sens capable, et surtout en pratiquant, je trouve cet art gothique inférieur, et le *trouvant tel*, je dois le dire.

Ce matin encore, appelé par une circonstance particulière au Palais de Justice, j'étais derrière la Sainte-Chapelle. Je causais de ce monument avec quelqu'un qui n'était pas de mon avis et je disais : Voyons, qu'est-ce que doit être l'architecture? Évidemment, une chose qui doit impressionner, d'abord par son ensemble, par sa composition, raisonnée au point de vue de l'utilité par son tout harmonieux. Eh bien, voyez ces petites ogives qui portent de grandes arcades et toutes ces petites choses qui attirent l'œil, sans rimes ni raison à tout hasard, et sans se relier à rien. Est-ce beau?

C'est du désordre, c'est un art sorti de cerveaux malades; c'est du vertige que cet art; c'est de la folie !...

Cependant, mesdames et messieurs, la Sainte-Chapelle passe à juste titre, pour le chef-d'œuvre du genre. L'architecte ayant à construire un monument dans des proportions modestes, pouvait bien se dispenser de mettre tous ces détails, toutes ces choses inutiles, moins révoltantes je le veux bien que ces affreux contre-forts si effrayants à voir, qui font si mal, se silhouettent si désagréablement pour soutenir en l'air la voûte de Notre-Dame; ici à la Sainte-Chapelle de saint Louis, ce sont des piliers qui montent, qui s'élèvent à l'infini comme de longs cierges. Néanmoins il y a dans tout cela un certain ordre qui n'existe pas dans la plupart des autres monuments gothiques.

Mon impression est donc toute fraîche encore. Pourtant, comme je parle au public et que je dois apporter ici des raisons sérieuses, solides, quand je m'aperçois que ce que je dis peut n'être pas sympathique à quelques-uns de ceux à qui je m'adresse, j'en viens à me demander si, malgré mes recherches, mes études, je ne me suis pas trompé. Eh bien, mesdames et messieurs, permettez-moi de le dire, ce matin j'ai pu de nouveau examiner et je reste convaincu que l'art gothique n'est pas le bel art ; et une fois de plus je vous dirai pourquoi.

J'ai toute sorte de griefs contre cet art. J'insiste parce que c'est un art à la mode dans ce temps-ci, et qu'il coûte énormément cher à la France. Il n'a pas toujours été à la mode, à une certaine époque, il ne l'a pas été du tout ; on a même été injuste à son égard ; on n'a pas rendu justice à certaines qualités qui lui sont propres. Dans l'art monumental toutes les choses qui se développent dans les proportions de l'art gothique ont eu leur raison d'être en leur temps, elles sont l'expression d'une époque, d'un besoin, d'un siècle, d'un service rendu. Je respecte tout cela, je ne veux pas faire de critiques de parti pris, mais je me considère comme prêtre de l'art et

comme ayant un sacerdoce à remplir vis-à-vis de ceux qui m'écoutent.

Cet art est antique, il a eu sa raison d'être : il a dit, je le sais, ce qu'il a voulu dire, et sous ce rapport, il est respectable ; mais comme principe de construction, c'est une loi fausse, extranaturelle, et avant de suivre un principe erroné, il faut y regarder à deux fois. Je l'ai dit, ce qui me déplaît le plus dans l'art gothique, c'est le désordre que j'y trouve, et puis, je n'aime pas davantage la forme générale qui est toujours pointue, qui n'est pas la belle forme, celle qu'on aime le mieux à caresser de son regard.

Une autre raison qui m'indispose contre cet art, c'est que depuis qu'on l'a remis à la mode, on s'en est servi pour restaurer toutes sortes d'églises plus ou moins mauvaises, et cela avec la prétention de conserver des monuments dits historiques. Une année on refait le portail, l'année suivante la nef, puis le clocher, etc., et c'est toujours le même monument historique que l'on conserve. Il y a des sculpteurs, des tailleurs de pierres, des maçons, des architectes de village qui travaillent perpétuellement à refaire à leur mode cette histoire en pierre, car il y a toujours à faire, à ces chers, *bien chers*, monuments gothiques; et à ce travail quotidien chacun ajoute sa petite forme, le résultat de son goût intime ou celui de son curé. Le monument se trouve dénaturé, et cinquante, soixante ans, un siècle plus tard, les archéologues se disputeront entre eux pour dire : Je vous assure que cette manière de *sculpter* l'ornement appartient au XIIe ou au XIIIe siècle. Puis, il y aura là-dessus des rapports de membres très sérieux, de *sociétés savantes*, des académies plus sérieuses encore ; métier productif qui donne de belles places, avec de fort beaux appointements, même un siége au sénat ; métier certainement ridicule et qui ne mérite pas de nous occuper ici, autrement que pour le flétrir, ou pour en rire si vous le préférez...

Nous sommes des hommes du présent, messieurs; nous ne devons étudier le passé que les yeux tournés vers l'avenir. C'est comme cela que je comprends l'étude de tout ce qui nous a précédés; mais vouloir refaire à nouveau ce qui est plus fort encore que de les conserver, des choses très laides de formes, des choses bâtardes, sans caractère, comme nous en voyons dans les rues de Paris, et bientôt partout sur le sol entier de notre France, cela me paraît extravagant. Telle est ma pensée intime; ma conscience me forçait à le dire. Il y a dans cette manie bien d'autres conséquences plus graves encore que je pourrais signaler, mais je dois m'abstenir d'en dire plus long, et vous comprenez pourquoi.

Avant de quitter l'architecture, nous ne devons pas oublier de vous rappeler que les choses les plus remarquables qui se construisent à notre époque sont les œuvres des ingénieurs au lieu d'être celles des architectes. Les plus importantes appartiennent aux chemins de fer, à l'industrie, aux usines, etc. Je citerai notamment le tunnel sous la Tamise, merveilleuse construction que la science moderne a permis d'établir sous ce fleuve. J'ai vu ce tunnel en 1836, tout jeune que j'étais, en compagnie de l'ingénieur Brunel lui-même, mort il y a quelques années, et dont j'ai ébauché d'après nature un buste à Londres en 1849; il était le père du Brunel qui a fait construire le vaisseau monstre le *Leviathan*. (Ce buste resté en plâtre, est au palais de Sydenham.)

En 1855, au moment où on venait de l'inaugurer, j'ai traversé le fameux pont du Niagara, qui est double, avec chemin de fer et route au-dessous, autre merveille de construction destinée à réunir le Canada aux États-Unis.

Je vous signalerai aussi un fameux travail qui s'achève en ce moment, le pont du Rhin, que j'ai vu très avancé l'année dernière et que j'espère aller visiter avec le président de l'association philotechnique, M. Perdonnet, qui me l'a offert.

Il y a encore aux environs de Paris ces viaducs immenses dont les arcades rappellent les aqueducs romains, qui nous étonnaient tant dans notre jeunesse quand nous étions placé devant Saint-Jean de Latran, à fixer cette vue splendide, unique au monde, de la campagne de Rome, vue de cette place de Saint-Jean de Latran. Nous avons dépassé tout cela; nos ingénieurs modernes paraissent avoir vaincu de plus grandes difficultés dans la construction de leurs viaducs à cause des terrains, de la nature de notre sol et des matériaux de nos pays.

Ce que je viens de dire concerne, intéresse tout le monde : l'élève des beaux-arts, l'ouvrier, l'ingénieur, le savant. Il y a ici des élèves de l'École polytechnique; la question des ingénieurs les touche de plus près, eux qui peuvent être chargés un jour des travaux les plus importants. Eh bien! je voudrais voir, et c'est le fruit de mon expérience que j'apporte ici, l'art pénétrer un peu plus dans les grandes écoles scientifiques, telles que l'Ecole polytechnique, l'Ecole centrale, etc., afin de réunir ces deux choses si utiles, si indispensables : le goût, le sentiment, à la science. Je suis émerveillé de ce qui se fait sous le rapport de la construction et de l'entente; l'architecture des ingénieurs, jusqu'ici, s'est occupée de l'utile, et elle a eu raison. Nous avons dit que la véritable architecture était celle qui répondait le mieux à la satisfaction d'un besoin, qui commençait par s'occuper de l'utilité! Je voudrais maintenant, qu'à ce côté utile on y joignît un peu plus de poétique, de l'agréable, de cet art enfin qui ferait la chose complète. Cela aurait, en outre, l'avantage d'empêcher qu'il y eût deux camps en lutte. Les architectes modernes, les architectes artistes, malgré leur talent, sont, il faut le reconnaître, vaincus par les ingénieurs. Mais devant certaines formes d'un genre ou d'un autre, devant certains détails d'architecture, les architectes artistes ont le droit

de dire aux ingénieurs : Ce n'est pas ainsi que cela devrait être, il y manque quelque chose, ce je ne sais quoi de goût, de savoir, de sentiment, qui est l'art proprement dit, et que vous ne possédez pas, messieurs les ingénieurs.

Le moyen d'introduire cet élément d'art dans les écoles scientifiques est bien simple et très facile, il suffirait de le vouloir. Et, à ce propos, M. le baron Thénard, homme de beaucoup de science et très honorable, me disait un jour : Jamais, à l'École polytechnique, on ne s'est occupé d'art d'une manière rationnelle et *sérieusement :* on en a fait toujours une affaire d'*amusement*, un repos, un joujou, quand cela ne dégénérait pas en une causerie entre les élèves et le professeur.

Je pourrais citer d'autres noms, comme ceux de M. Steuben, et de M. Ampère, mais ces personnes ne sont plus, et ce serait chose inutile. Les personnes qui ont passé par cette école savent ce qui en est mieux que nous...

Un homme que j'aimais, que j'admirais beaucoup dans son genre de talent, c'était Charlet. Il a créé un cours de dessin spécial pour l'École polytechnique, il a fait pour ce cours des croquis à la plume très agréables à voir. Cependant quel résultat atteindrait-on avec la méthode de Charlet? C'est qu'un officier arriverait tout au plus à faire des croquis de petits soldats, et encore ne les ferait-il jamais bien comme les gens qui connaissent parfaitement leur bonhomme. Au surplus à quoi cela avance-t-il? Au lieu de ce petit enseignement, de cette petite ficelle, pour appeler la chose par son nom, il devrait y avoir dans les écoles scientifiques un enseignement plus sérieux, plus rationnel, je le répète, basé sur la *science*, qui apprendrait aux élèves qui doivent entrer aux mines, aux ponts et chaussées, dans l'artillerie, etc..., le dessin exact en habituant l'œil à dessiner avec *sentiment;* puis, on formerait leur goût en les menant visiter nos musées, le Louvre, l'hôtel Cluny, nos monuments ; là, ils pourraient comparer les écoles d'archi-

tecture et de peinture, voir ce qui constitue en sculpture le type de la beauté dans les ouvrages des Grecs, puis, les qualités essentielles qui distinguent le peintre vénitien du peintre milanais, parmesan, florentin ou romain, etc...

Le goût, en fait d'art, se forme comme on développe les organes. Il en est de l'art comme des convenances. Tel langage qui va bien dans la bouche de certaines personnes révolte quand il est tenu par d'autres, on en peut dire autant des formes.

Je me rappelle M. Gros, le peintre de la bataille d'Aboukir, de tant d'autres chefs-d'œuvre, comme l'Eylau, la coupole de Sainte-Geneviève, et de magnifiques portraits ; cet homme, que la presse a eu le malheur de forcer à se suicider, et c'est là un grand crime de la presse, une de ces flétrissures à constater et à enregistrer pour l'histoire. M. Gros est mort à un âge où ses forces n'étaient pas encore défaillantes, il était encore très beau et très vigoureux, lorsqu'il est mort. Il avait beau avoir été fait baron par Charles X, avoir une certaine aisance relative, qui était une grande fortune aux yeux des pauvres artistes, ses anciens camarades d'atelier. Ce n'était pas cela qu'il lui fallait à Gros, à lui, l'artiste, qui avait épuisé sa vie et dépensé son âme pour faire plaisir aux autres. Parvenu, non pas à la fin de sa carrière, mais à toute la maturité de son talent, il s'est vu continuellement piqué par je ne sais quels frelons, car il faut les appeler par leur nom : le désespoir s'empara de lui, et il alla se noyer au Bas-Meudon. Il n'était pas attaqué, torturé par la presse seulement, mais des jeunes gens de nos écoles d'art allaient chez lui, sonnaient à sa porte et lui criaient : *Gros est mort!* Dans la rue, il entendait crier derrière lui : *Gros est mort!* Cet homme de génie était très irritable, n'avait-il pas mis toutes ses forces morales au service de son art; la plus grande, la plus précieuse partie de son moi, de ce qu'il ressentait, dans ses œuvres sur ses toiles? La peinture est le plus irritant de

tous les arts; mesdames et messieurs, il en est à peu près de même de la sculpture et de l'architecture ; mais comme en peignant l'on sculpte et l'on bâtit en même temps, il s'ensuit lorsque l'on est, la palette à la main, que l'on se trouve aux prises tout à la fois avec la couleur, avec le dessin, avec la forme, l'effet, le caractère, toutes choses qu'il faut saisir en même temps, sous peine de manquer son œuvre. Il y a là un effort en quelque sorte surhumain qui tend outre mesure les nerfs de notre organisme, et qui fait que l'homme qui a été soumis à ce pénible exercice pendant un certain nombre d'années, arrive à un état de surexcitation nerveuse vraiment extraordinaire. Gros en était arrivé là ; il avait usé une grande partie de sa vie en jetant son âme dans les chefs-d'œuvre que vous connaissez. Malgré quelques défauts, de procédés dans sa manière de peindre, on reconnaît en lui, un sentiment fort et tout humain qui le caractérise dans ses ouvrages. Si vous allez au Louvre, vous en serez comme moi, très frappés, très émus, malgré certaines exagérations et les justes critiques qu'on en peut faire. Quelle est l'œuvre qu'on ne critique pas, que l'on ne peut pas critiquer? Quand il y a dans une œuvre la flamme du génie comme dans les tableaux de Gros et dans ceux de Géricault, il faut s'incliner. Gros méritait d'être admiré et respecté; au lieu de le respecter, on l'a poussé jusqu'au désespoir, jusqu'au suicide... Hélas! et Géricault, l'une de nos gloires nationales, n'est pas mort de faim, parce que fort heureusement son père lui avait laissé de quoi vivre; mais si Géricault est mort matériellement des suites d'une chute de cheval, il s'est vu mourir blessé mortellement au cœur de n'avoir jamais pu vendre un seul de ses tableaux, tandis que ceux des deux Vernet et d'autres artistes moins méritants, se couvraient d'or.

Ce pauvre Gros allait quelquefois à l'École des beaux-arts, où il était professeur. Un jour, en plein midi, je le rencontrai

étant avec Pradier le sculpteur, l'un de mes maîtres, planté au milieu de la cour de l'École, son parapluie sous le bras, son épaule gauche plus haute, et sa petite queue menaçante sortant du collet de son habit noir, pantalon noir collant, ses bottes par-dessus, ornées de deux beaux glands torsadés en soie. Et comme il faisait le geste de chasser une mouche qui se serait trouvée sur son nez, Pradier lui demanda ce qu'il avait. Remarquez, mesdames et messieurs, que je ne viens pas ici critiquer l'œuvre de M. Duban, l'un de mes maîtres aussi, l'un des architectes du plus grand goût et du plus grand talent de notre temps; que j'admire beaucoup, mais Gros avait un sentiment tellement irritable, en même temps que très naïf des choses de l'art, et il se trouvait agacé de voir le petit arc de Gaillon qui est placé dans la cour de l'École des beaux-arts, juste en face de la façade principale de cet école, et la masquant. Il répondit à Pradier : « C'est cet arc qui est là qui m'agace, qui me gêne, parce qu'il m'empêche de voir, de juger, de jouir de la forme de la façade de l'École, et de ses détails charmants, » et alors il faisait le mouvement de chasser la mouche imaginaire dont j'ai parlé.

Ce qui pourrait paraître une bizarrerie de la part d'un homme qui vient de bien digérer, qui n'a nul souci du reste, devient quelque chose de touchant, d'intéressant au possible, de la part d'un homme dont les nerfs sont surexcités par un travail d'Hercule, par une existence pénible, dévouée à rendre ce qui est si difficile, ce qui est humain, ce qui va au cœur et dans des proportions gigantesques. C'est pourquoi je vous ai raconté ce trait : c'est un hommage public rendu à la mémoire du peintre Gros, l'une de nos gloires nationales, et l'un des rares artistes français qui nous aient laissé de la Grande Peinture.

C'est maintenant, au moment où nous touchons à l'enseignement du dessin proprement dit, que nous devons nous pro-

noncer avec énergie contre tout ce qui sent le charlatanisme de près ou de loin dans ses moyens d'enseignement. Il y en a de toutes les sortes ; je voudrais pouvoir d'un seul coup les abattre tous pour en nettoyer la place, mais cela est difficile, d'un côté, l'intrigue est si active, et de l'autre, la sottise humaine est si entêtée...

Je vous ai parlé d'un monsieur qui avait trouvé le moyen de se faire allouer une pension, parce qu'il avait découvert ce que les petits enfants font depuis des siècles : se mettre derrière un carreau pour dessiner, calquer, ce qu'ils voient. De plus, ce monsieur a eu le talent de se faire donner une approbation par un corps supérieur célèbre, et officiellement constitué.

Voilà pour le premier genre ; c'est le procédé du calquage, il y en a un autre, c'est le procédé de la mémoire. Ce dernier, on le doit à un brave homme sans doute, mais c'est un enfantillage qui n'a pas de nom. Ce que je vous disais tout à l'heure de la préoccupation des belles choses, c'est certainement d'exercer sa mémoire aux belles choses, mais à un certain degré, dans une certaine mesure. Si vous faites de votre cerveau un instrument de mémoire seulement pour l'art, il arrivera fatalement que quand vous voudrez faire une composition, il n'y aura plus de place dans votre tête pour ce qui bat dans votre cœur, pour ce que vous voudriez trouver et rendre. Vous ne retrouverez plus dans votre esprit que ce que vous y aurez retenu de mémoire, après l'avoir copié cinquante fois, cent fois, mille fois mentalement.

Ceci est faible, très faible, et si j'en parle, c'est que j'espère bien que ce que j'en dis entrera dans le public à un certain degré. Je sais que, parmi ceux qui administrent les beaux-arts, il en est qui ignorent souvent bien des choses qui sont du ressort de leur administration, et, à cause de cela, ce procédé a pu leur faire un certain effet. Des gens très haut placés, si ce n'est moralement, intellectuellement, matériellement au moins,

comme influence, dans ce moment-ci, ont été vivement touchés de cette fameuse découverte. Le bon homme qui a trouvé cela a fait de l'art pendant quarante ans sans parvenir jamais à faire connaître de lui une seule tête bien dessinée et bien peinte. Il a cru qu'en exploitant ce petit moyen avec des enfants, avec des gens qui ne savaient rien du tout, il réussirait à attirer l'attention sur lui-même ; et jusqu'à un certain point il y a réussi. Il n'y a rien de tel, messieurs, que les faux-bonhommes pour vous mettre *dedans* leur monde, et cela, *bel et bien.* Je voudrais que ce que je dis en ce moment eût de l'écho en haut lieu, afin d'empêcher les sottises, les bévues que ce pauvre procédé pourrait faire commettre.

Je cherche à vous apprendre à dessiner par les moyens à l'aide desquelles on apprend à dessiner véritablement, et non par des procédés dont le résultat ne donnera jamais, comme on le dit, que de la mousse. Je cherche à vous démontrer le dessin comme l'enseignaient, comme le pratiquaient eux-mêmes les grands maîtres.

Ce qui a frappé, ce qui surtout, dans ce procédé du dessin de mémoire, a paru merveilleux, c'est que cinq ou six petits gamins de douze à quinze ans, dont on avait exercé la mémoire, comme on joue un air sur une serinette pour apprendre à un perroquet à chanter un air, ont pu l'autre jour, à l'Institut, dessiner plus ou moins mal une statue et ensuite la reproduire de mémoire. Certaines personnes ont trouvé que ce que ces enfants avaient dessiné de mémoire était mieux, beaucoup plus juste, que ce qu'ils avaient fait d'après la statue. Cela prouve à la fois et la force des élèves et celle du professeur. Michel-Ange lui-même, le plus grand dessinateur des meilleurs temps, serait-il arrivé à ce pauvre, à ce triste résultat, qu'en ne copiant pas une statue, c'est-à-dire qu'en la faisant de mémoire, il aurait fait une chose plus juste que s'il l'avait copiée sur la nature ; que s'il avait eu le mo-

dèle de cette statue sous les yeux? Est-il possible de trouver quelque chose de plus innocent et de plus faux? Je le demande : si ce n'était si grave dans ses conséquences, on pourrait en rire. Mais souvent, en se servant de pareils moyens, l'on compromet l'avenir de jeunes gens, et tout cela abaisse l'art, l'avilit; ces jeunes gens restent des croquailleurs, des faiseurs d'à peu près. Voilà ce dont on parle avec enthousiasme, et voilà momentanément ce qui probablement produira son effet.

Passons.

Il y a un autre genre de charlatanisme qui produit encore un grand effet, parce que dans ce temps de vapeurs, d'électricité, de découvertes de toutes sortes, surtout depuis celle du daguerréotype, tout le monde veut trouver une chose nouvelle; mais, dans l'art, il y a cela de triste et de consolant tout à la fois, c'est que ce qui s'apprend et qui nous reste, se sent, et que tant qu'on ne le sent pas, on ne l'apprend pas bien, ne nous reste pas. A la fin de la leçon je vous reparlerai du daguerréotype qui, pour moi, est une découverte uniquement scientifique et nullement artistique.

Je tiens, avant tout, pour les personnes qui n'assistaient pas aux leçons précédentes et même pour celles qui étaient ici présentes, à revenir sur ce que j'ai dit, parce que je suis ici pour rendre un service et pour tâcher de frapper d'une manière positive, ineffaçable, par des vérités évidentes, incontestables une fois qu'elles ont été démontrées.

Il n'y a qu'une manière d'apprendre à dessiner, c'est d'apprendre à voir juste d'abord, puis d'exercer sa main à faire juste et avec adresse ce que l'œil voit. Ensuite vous aurez du génie si vous pouvez; mais ce que le professeur peut et doit vous apprendre, c'est d'abord de former votre œil à voir juste, puis votre main à être ce qu'elle peut être, ce qu'elle doit être, c'est-à-dire très adroite, très habile, et elle ne saurait l'être trop. Afin de vous bien diriger avec efficacité, nous vous mène-

rons vers les plus beaux modèles, vers les œuvres de la nature, éternellement belle, éternellement nouvelle ; et aussi devant les œuvres des plus grands maîtres de l'art qui nous apprennent à la rendre, à la voir, cette belle et riche nature.

Nous avons dit, la dernière fois, que la base du dessin était la géométrie ; que la ligne horizontale était la ligne principale, parce qu'*elle* donnait la base de la forme de tout ce que l'on veut représenter par le dessin; que la ligne verticale ou aplomb était *elle* aussi une ligne très importante, qu'elle nous servait, avec la première, de moyen certain de vérification. J'ai parlé des lignes obliques et des figures géométriques; crainte de vous fatiguer, je ne répéterai pas ce que j'ai dit à cet égard.

Je vous ai entretenus aussi de la perspective, et j'ai dit que si la géométrie était le moyen de faire la forme exacte *géométralement*, la perspective était le moyen de mettre cette forme exacte en mouvement et à la distance; avec les modifications que des changements de positions et de distance apportent avec eux, et que pour cela, il fallait d'abord se rendre compte du point de vue, c'est-à-dire du point où l'on regarde l'objet à représenter, car, selon ce point de vue, l'objet change de forme.

Cela vous indique déjà combien le daguerréotype est impuissant à rendre n'importe quoi pour l'artiste qui sent, puisqu'il ne saisit qu'un certain effet, à une certaine place sans pouvoir donner la perspective exactement. Imaginez que vous ayez à dessiner quelque chose dans l'ombre ou en plein air, au soleil levant ou au soleil couchant, par exemple; c'est gênant, sinon impossible avec l'instrument, incapable, insensible, inepte. Mais le plus petit rapin, voulant dessiner cela, ira se mettre à une place convenable avec son jugement, avec son sentiment pour éviter certains effets, certaines formes qu'il ne trouve pas qui fassent suffisamment bien selon sa raison et son goût. La machine ne peut pas faire cela, elle ne peut se prêter à ces nuances; on la plante à un certain endroit là ou

là ; et elle arrive à donner ce qu'elle peut, et c'est déjà beaucoup ; mais l'art, le sentiment, l'accent, la vibration y manquent complétement, d'où il résulte pour les natures finement, délicatement organisées, qu'elles éprouvent une grande répulsion à se servir du daguerréotype, une grande souffrance même à fixer longtemps une épreuve photographiée. Et pourquoi vous le cacherai-je? pour l'homme qui aime, pour l'artiste qui sent, il lui sera de toute impossibilité de se servir d'un tel instrument ; l'art est si délicat, il est chose si fugitive ; le temps seul de dresser l'instrument, et l'effet, l'impression se sont évanouis, sont passés. Aussi, l'artiste préférera-t-il cent fois, quatre coups de son crayon, de ce qui l'aura frappé sur la nature que la plus belle épreuve, la mieux réussie au daguerréotype ; c'est ce qui mettra toujours une barrière éternelle, une distance immense entre l'homme machine, le *daguerréotypeur*, et l'homme qui sent, l'*artiste* touché, ému, qui met tout son dévouement, son cœur tout entier, toute son intelligence dans son *œuvre*, le plus souvent *incomprise* pendant sa vie.

La perspective, je le répète, est chose principale à apprendre.

Dans un tableau, tous les objets doivent converger vers le point de vue et diminuer ou augmenter de proportions à mesure qu'ils sont plus éloignés, ou plus rapprochés de nous ; car, à une certaine distance ils finissent toujours par disparaître.

Comme nous nous occupons d'art d'une manière générale, je ferai remarquer de quelle importance il est de condenser son point de vue pour faire ou pour dire quelque chose dans les arts. Je citerai, comme exemple, un tableau célèbre, la *Smala,* de M. Horace Vernet.

Jamais je n'ai pu m'habituer à ce tableau, tout en reconnaissant l'immense talent du peintre. C'est qu'il est plutôt un panorama qu'un tableau. Il y a cinq, six, sept points de vue ; cinq, six, sept tableaux dans cette longue toile ; en arrivant devant, on ne sait où se mettre pour embrasser l'ensemble.

Ici, il y a des femmes qui tombent avec des cocoméros, des pastèques, de gros melons verts; là, il y a un état-major; ici, des cavaliers qui foncent à fond de train et au galop comme chez Franconi; ailleurs c'est une scène burlesque d'un juif avec son sac d'écus, etc., et d'autres scènes plus singulières encore, des chameaux, des parasols, que sais-je? C'est un champ de foire, un véritable panorama, comme ceux des Champs-Élysées du colonel Langlois; mais c'est le contraire d'une œuvre d'art qui n'est, qui ne doit être pour l'artiste que dans l'unité, c'est-à-dire un point sérieux sur lequel on regarde, où se fixe notre esprit, unité de ligne, unité de pensée, unité d'action, unité de couleur et unité d'effet, une harmonie générale; voilà la loi et les prophètes, hors de là, point de salut; le reste est insuffisant, peu sérieux et faux.

Les moindres peintres qui sentent leur art, ont compris cela. Vélasquez, dans ses beaux portraits, vous saisit par leur aspect général de premier jet et d'une harmonie toute divine. Devant l'une de ces sublimes toiles, vous ne trouvez d'abord qu'un ensemble harmonieux d'où la vie s'échappe; quand il vous a complétement satisfait dans cette première impression, vous ne voyez plus que le jeu de la physionomie, de l'individu représenté, sa tournure générale, qu'il soit un homme ou une femme, un enfant. Exemple : dans une belle toile bien simplement peinte, est représentée une femme de grandeur naturelle, elle est assise ou debout, mais elle est toujours élégamment ajustée, et le regard profond de cette femme vous suit ineffaçable dès que sur cette toile vous avez jeté les yeux. Ce qui a su vous plaire et vous charmer d'abord, ne vous empêchera pas de voir le reste, vous le verrez ensuite, sans le séparer de l'ensemble; dès ce premier moment, c'est une connaissance nouvelle que vous venez de faire, que cet individu que Vélasquez a voulu représenter vous peindre au moral comme au physique, et qui vous saisit dans son individualité,

dans son âme, dans sa vie intime, comme dans son expression générale. Voilà le génie; d'autres peuvent être des hommes d'un grand talent, mais ils sont à côté de la question, lorsqu'ils oublient la grande chose, l'unité, pour courir au détail, à l'anecdote, aux accessoires en peinture. Aussi, pour les badauds, pour les ignorants, sont-ils les dieux de la peinture et du dessin de mémoire, *ces peintres d'accessoires* si adroits, mais seulement adroits.

Le tableau de la *Smala* méritait sans doute son succès, et de produire sur le public de la sensation, le grand effet qu'il a produit, et, comme certaines pièces du Cirque-Napoléon, attirer la foule et provoquer ses applaudissements.

Dans ce cours vous ne me verrez jamais m'occuper à critiquer ce qui est dans l'art de quelque valeur, dans un ordre rationnel d'idées et sérieusement fait avec amour; mais si vous me trouvez ou transporté d'admiration, ou plein d'indulgence, pour ce qui est vraiment du domaine de l'art, à n'importe quel degré, vous me trouverez aussi impitoyable envers ceux qui exploitent la crédulité, l'ignorance publique, par des moyens subversifs pleins de charlatanisme, et peu honnêtes au fond. Notre premier devoir lorsque nous nous adressons à toutes les intelligences, n'est-il pas de défendre à outrance ce que nous croyons être la vérité sans confondre la personne avec l'idée que nous défendons? Allez au musée de Versailles, regardez la *Smala* de M. Horace Vernet, en vous rappelant ce que je viens de dire, et vous verrez si ce que j'en ai dit répond à votre propre sensation.

Maintenant, d'après ce que nous vous avons appris, vous êtes en état de nous comprendre, et à peu près édifiés sur le phénomène qui se produit par la perspective.

Je vous ai dit aussi quelques mots de la mécanique, surtout du centre de gravité et des lois de l'équilibre.

Nous sommes arrivés à l'architecture. Je vous ai parlé des

constructions les plus simples, les plus primitives; puis de l'art égyptien, etc., toutes choses que j'ai rappelées au commencement de cette séance.

J'ai expliqué ce qu'étaient le plan, la coupe et l'élévation; j'ai tracé des exemples.

Si l'on était logique, on ne devrait apprendre à dessiner qu'à ceux qui auraient fait les études préparatoires que je viens d'indiquer, car alors ils sauraient ce qu'ils feraient avec connaissance de cause. Je n'empêche pas ceux qui ont l'amour, l'instinct du dessin, de dessiner tout ce qu'ils voudront à n'importe quel moment de leurs études; je suis très large; je ne veux pas qu'on dessine la figure seulement, le paysage seulement, ou l'architecture seulement; quiconque veut apprendre à dessiner doit dessiner tout, même de la menuiserie et de la serrurie, etc. Je veux justement tout le contraire de ce que l'on a recommandé jusqu'ici. On n'est dessinateur que lorsque, prenant un crayon, on peut dessiner, non-seulement ce que l'on voit, mais encore ce que l'on peut rêver.

Vous passez en chemin de fer; à la station, vous voyez un motif de tableau, une chaumière, une maisonnette, une fabrique qui s'arrange bien avec un groupe d'arbre, un cours d'eau, un meuble, une femme portant sur sa tête un vase d'une façon pittoresque, caractéristique ou gracieuse. Si vous êtes dessinateur, en quatre lignes vous allez avoir cela sur votre album, la plus petite chose qui fait tableau, comme la plus importante, et ce sera pour y rester toujours et venir en aide à votre mémoire, si elle vous fait défaut; il faut bien l'exercer cette intéressante mémoire, bien la meubler surtout, mais ne pas la fatiguer, ni la surmener par les détails; permettez-moi de vous raconter une anecdote qui a rapport à cette partie de l'art.

Le baron François Gérard était un peintre d'esprit, et il était encore plus diplomate que peintre. Il était peintre aussi, cependant, il l'a prouvé par ses œuvres, mais il n'était pas

peintre comme Gros, ni comme Géricault, ni comme Prudhon ; il n'avait pas le génie de celui-ci, pas plus que de celui des deux autres, mais il avait tout autant de talent qu'eux, c'était le génie qui lui manquait il n'était qu'ingénieux. Ce qu'il a bien prouvé dans certains de ses portraits et dans son entrée de Henri IV à Paris, et, par-dessus tout, dans son tableau de l'Amour et Psyché qui a toujours passé pour son chef-d'œuvre. Je revenais d'Afrique, et, voyant tous les croquis aquarelles, etc., d'après nature que je rapportais de cette contrée, toute nouvelle pour les artistes, c'était en 1832, Gérard me dit : « Vous avez bien raison d'avoir fait toutes ces aquarelles, d'avoir fait tous ces dessins ; vous retrouverez tout cela plus tard au moment où vous y penserez le moins. »

Il avait parfaitement raison, M. Gérard ; c'est tout ce que nous voyons qui nous forme le goût, lui peignait ses tableaux de batailles, d'après des études faites par d'autres, d'après nature ; c'est pourquoi la bataille d'Austerlitz, malgré des qualités sérieuses, ne peut soutenir de comparaison avec celles de Gros, Aboukir, Jaffa, Eylau. Gros, lui, avait vécu en Italie au milieu des états-majors et des soldats de nos armées ; et Gérard n'avait pas quitté les salons de Paris.

La mémoire est une chose importante, très importante, elle devient funeste quand on l'applique mal ; quand on se repose essentiellement et uniquement sur elle, on risque d'y perdre le sentiment intime, la belle naïveté, première qualité de toute œuvre marquée du sceau du génie ; mais, quand on l'exerce pour développer son jugement et former son goût, c'est on ne peut mieux, c'est indispensable même, c'est excellent. Il faut orner notre esprit des plus belles choses, exercer notre mémoire aux choses vraies, en ayant toujours présent à notre esprit ce que nous avons vu de plus beau et dans la nature et dans les chefs-d'œuvre des maîtres, mais tout cela dans une certaine mesure et ne rien outre-passer.

Voilà les grands principes à suivre et pour toujours toutes les fois que l'on prend un crayon pour apprendre à dessiner, à dessiner sérieusement. Avec une règle et un compas, vous savez faire les choses justes, vous exercez tout à la fois et votre main et votre œil, cela vous vaudra mieux que d'exercer votre mémoire, seulement votre mémoire, alors que vous ne savez rien faire. Sachez bien, que ce qui sera exactement copié sur la nature, sera toujours bon, et toujours intéressant à voir pour un artiste. Toutes les fautes que l'on fait en cherchant à faire juste d'après le vrai sont pardonnables, c'est bon encore, relativement à ce qui n'est fait que de caprice, ces fautes ne sont rien auprès de ce qui est toujours quelque chose de repoussant, de maniéré et de faux dans les œuvres des artistes, peintres, sculpteurs ou architectes qui négligent la nature et qui ne font toujours que des choses *de chic*, manquant de justesse, et dans leurs formes et dans leurs couleurs, et dans leur expression et dans leur réalité.

Une tête est à dessiner, celui qui ne suivra pas les principes que j'indique ici et dès la première heure, placera fort mal le nez, les yeux, les oreilles; chaque chose rapport à l'autre : le nez rapport aux yeux, le menton rapport aux oreilles, à la forme générale de la tête. Mais si, au lieu de dessiner ainsi au hasard, il trace une ligne horizontale, puis des verticales, pour se guider, il pourra se rendre un compte exact des distances de chacune de ces choses, qu'il peut dessiner les unes rapport aux autres, et des parties à l'ensemble; aussi bien ce que je dis pour une tête, existe pour une figure d'homme tout entière, pour un cheval, je dis plus, pour toute une scène, idem, pour le tableau le plus compliqué par sa composition savante, où il y aurait non-seulement des personnages, mais un fond de paysage avec des palais, des fabriques, de l'architecture, etc.

Dans mon *Cours de dessin*, j'avais plus ou moins bien for-

mulé toutes ces idées lorsqu'on m'envoya de Milan un dessin de Léonard de Vinci, dans lequel se trouvait tout ce que j'avais pris tant de peine à décrire et à expliquer. D'autres l'auraient caché, de crainte de passer pour plagiaire ; je me suis empressé de le donner au public, de peur d'amoindrir mon enseignement, en le gardant pour moi seul...

(Ici le professeur dessine au tableau.)

Que fait Léonard ? Il trace une espèce de carré régulier qui renferme une tête. Ce carré donne déjà le moyen de rectifier l'oreille, l'œil, que j'avais mal placés dans le dessin que je viens de tracer. Puis il tire deux diagonales qui me font apercevoir que la pommette n'était pas à sa place non plus.

Les moyens certains de vérification sont donc géométriques ; en voici la preuve de la main d'un homme supérieur, d'un des plus grands génies parmi les artistes peintres, sculpteurs et architectes devant les siècles passés, comme devant les siècles futurs.

Voici un croquis de Géricault, représentant un cheval rentrant à l'écurie, conduit par un homme. Géricault avait le génie du cheval, il l'a fait vivre et marcher mieux que tout autre peintre avant lui.

Ce qu'il y a de plus curieux dans ce simple croquis, fait à la hâte par Géricault, c'est qu'il obéit aux lois géométriques ; si je trace une ligne horizontale au-dessus de ce cheval, je trouve sur le prolongement de ladite ligne la queue, la croupe, le garrot et les premières vertèbres du cou. Tout cheval qui porte doit obéir à la loi, à la grande loi de l'équilibre, le centre du garrot correspondra toujours au pied de la jambe qui porte : là, il y a une jambe dans mon dessin qui est mal placée, mais de combien est-elle mal placée ? Une ligne verticale que j'abaisse m'indique la rectification que j'ai à faire.

Vous voyez l'importance de cet enseignement si simple, son évidence est incontestable, et cependant on ne s'en occupe

pas, on apprend à dessiner de caprice et par hasard, ou par système, par procédés, le calcage, de mémoire, etc. Mesdames et messieurs, en tout, il n'y a qu'une école, c'est celle de la vérité, de la raison, de la justesse de l'œil, de l'adresse, de la main dirigée par la pensée ; les autres prétendues écoles ne sont rien du tout que des non-sens, et ne méritent pas le moins du monde, le nom d'école.

Certainement Géricault a dessiné ce croquis sans y attacher d'autre importance, que d'exprimer et de rendre ce qu'il voyait, que ce qu'il avait cru apercevoir en passant dans la rue ; mais à force de génie, malgré la rapidité d'exécution de l'œuvre, il a obéi à la loi de l'équilibre, et tout ce qui est fort et bien bâti, et bien dessiné, obéit à cette loi. En faisant subir cette épreuve aux œuvres d'art, vous verrez quels sont les véritables grands maîtres et ceux qui ne sont que des moitiés de grands maîtres. En ce moment je parle aussi bien des anciens que je parle des modernes.

Faites sur un cheval de M. Alfred Dedreux l'opération que nous venons de faire sur le cheval de ce pauvre Géricault, mort sans avoir vu donner un prix quelconque de sa peinture, de ses chefs-d'œuvre, et vous verrez que l'animal de M. Dedreux ne porte pas ; c'est, comme on le dit, de la crème fouettée, ainsi que bien d'autres choses, et cependant M. Dedreux a pu vivre en gentleman, avoir un cheval dans son écurie, toutes ces jouissances du luxe étaient gagnées par lui du produit de sa peinture, il l'a fait, il est vrai, en s'occupant surtout de satisfaire au goût des élégants qui sont à la mode, comme son anatomie désarticulée dans ce monde-là, est à la mode aussi...

La première chose pour un peintre, un sculpteur ou un architecte, c'est d'obéir aux lois auxquelles ont obéi tous les maîtres anciens et modernes ; malgré l'opposition de leurs tempéraments si divers, la différence de leur race. Il ne faut

jamais perdre de vue que, bien qu'ils eussent vécu, les uns au XVIe siècle, et que les autres eussent été, sinon de nos camarades, une admiration de notre enfance, Léonard de Vinci et Géricault, pour ne citer que ces deux noms, avaient tous les deux du génie, ils ont obéi, et tous les deux, le dernier, peut-être même sans y penser, à la même loi à laquelle obéissait aussi Phidias, le sculpteur immortel du Parthénon d'Athènes.

En terminant, j'insiste pour vous rappeler et vous dire, messieurs, que les procédés n'apprennent rien de sérieux et qui nous reste utilement dans la mémoire. Dans ce mouvement échevelé, désordonné, de trouver des moyens de faire parler de soi, de faire du bruit autour de son nom, quand même, et à n'importe quel prix, les hommes n'y suffisent plus. Des femmes sans pudeur oublient que la plus belle parure de leur sexe est dans la modestie; que la plus belle devient plus belle encore lorsque, comme la violette, vivant dans un demi-jour, celui de l'intimité, de la famille et des douces affections, elle y donne toute sa grâce, toute sa tendresse, tout son amour, tout son parfum de beauté, de bonté et de haute moralité, à ceux-là seuls qui l'entourent de leurs plus tendres soins, de leur amour.

Jamais, je le répète, aucun procédé n'a rien appris aux vrais artistes qui ne le sont véritablement que par leur cœur se mariant à leur raison.

Il est bon que vous sachiez que ce daguerréotype tant préconisé, qui rend des services assurément, et moi-même l'autre jour j'ai été bien aise, ne pouvant vous montrer des dessins originaux, de placer sous vos yeux des photographies, des facsimile de temples égyptiens et romains, venant d'un expérimentateur consciencieux, mais dans l'épreuve du daguerréotype, il manque toujours ce je ne sais quoi d'indéfinissable, qui est l'art lui-même, et ce procédé scientifique n'est pour l'artiste sérieux, pour le peintre, que ce que le moulage sur nature doit être pour le sculpteur. Le moulage sur nature est très

intéressant à consulter pour le sculpteur ; mais aujourd'hui, je dois le dire, sans citer personne, on abuse de ce moyen, comme en peinture on abuse un peu aussi par trop des procédés du daguerréotype. On arrive à être un ouvrier habile faisant bien un morceau ; mais l'idée manque, la conception, le sentiment général qui fait une belle œuvre d'art disparaît. C'est contre cela que je m'élève avec énergie et que je dois protester vigoureusement au nom de l'art et au nom des vrais artistes.

Ici, une anecdote relative au daguerréotype trouve tout naturellement sa place, si vous le permettez.

C'était vers 1839, je crois, au mois de juin, à un dîner chez M. Odilon-Barrot. Le procédé merveilleux de Daguerre venait d'être découvert par lui. A la même table se trouvaient MM. Dupont (de l'Eure), Havin, du *Siècle*, d'autres encore, et M. Arago. Arago était à l'apogée de sa célébrité, peut-être au summum de sa gloire, il parlait à ses collègues de la Chambre des députés, avec la chaleur et l'éloquence qui le caractérisaient, et aussi avec le ton d'autorité que lui ont connu ceux qui l'ont approché ; il était un oracle pour son cercle, et son cercle était assez grand. J'étais personnellement inconnu de lui. Il parlait avec enthousiasme de la découverte de Daguerre, et il avait raison, car elle est extraordinaire, fabuleuse dans ses résultats. Tout le monde écoutait attentivement, bien que l'on n'en fût encore qu'au potage. J'étais tout oreilles et tout yeux ; c'était la première fois que je me trouvais aussi près de celui qui était alors l'astre de la science. M. Arago ne se contentant pas de dire combien cette découverte magnifique et toute scientifique était merveilleuse, ajouta cette énormité : *que l'art était détrôné à jamais, qu'il n'y avait plus d'art.* M. Arago avait de bonnes raisons pour dire cela sans doute. Le lendemain, disait-il, il devait proposer à la Chambre de voter une pension en faveur de Daguerre : cela m'avait fait plaisir ; mais, quand je lui

entendis dire : Il n'y a plus de peintres possibles, c'est fini de la peinture, aucun artiste peintre ne pourra lutter avec cela, *c'est sublime, c'est inouï*, à cette double exclamation, je ne pus me retenir plus longtemps. Sans hésiter, du bout de la table où j'étais, et risquant de déranger le dîner, ce qui m'était assez égal en ce qui me concernait, car j'étais d'un âge et je le suis encore, où le dîner n'était pas ma plus grande préoccupation, je m'écriai, pâle et plein d'émotion : Non, monsieur, ce que vous dites là n'est pas et ne peut pas être ; vous vous trompez, car tant qu'il y aura de l'amour sur la terre, tant qu'un cœur battra dans une poitrine d'homme, il y aura un art. M. Arago n'avait pas l'habitude de se voir contredit par personne ; mais par un jeune homme inconnu, c'était trop. Il était d'une haute stature, il avait une belle tête, des yeux flamboyants qui brillaient, ombragés sous des sourcils menaçants, une bouche ironique, un bel organe, un ensemble imposant, un très haut front. Arago jouissait d'une grande autorité, et d'une plus grande influence à cause de son caractère et de son mérite, il me regarda d'une certaine façon tout olympienne, qui lui était particulière, et crut m'avoir terrassé en me disant : Mais M. Paul Delaroche a vu ces résultats et il les trouve admirables, extraordinaires, et il pense juste comme moi, monsieur. — Permettez, répondis-je, je ne dis pas que cela ne soit pas extraordinaire ni admirable, tant s'en faut ; mais je dis que tant que vous avez parlé d'une découverte scientifique, j'ai été dans l'extase, mais du moment où vous dites qu'il n'y aura plus d'art, laissez-moi la liberté de soutenir qu'il y aura toujours de l'art tant qu'un cœur d'homme battra dans une poitrine, que jamais un procédé, une découverte quelconque ne pourront remplacer les sensations si diverses que nous éprouvons devant la nature, et dans toutes les situations de la vie.

Après le dîner, me trouvant à la fenêtre ouverte, avec plu-

sieurs de ces messieurs, à l'heure crépusculaire, à cette heure sublime du *recueillement* de la nature entière, je dis à M. Havin : Ne sentez-vous en ce moment en vous-même quelque chose de plus extraordinaire qu'à tout autre moment de la journée? — C'est vrai, me dit M. Havin. Eh bien, ce quelque chose, qui vous impressionne, sans pouvoir le définir, *ce quelque chose*, C'EST L'ART lui-même, car c'est ce qui constitue ce qu'il a de plus essentiel en *lui* comme en *nous*, c'est l'impression, le sentiment.

Dans ce temps-là, il paraît que j'étais tant soit peu prophète, car depuis, vous le savez, le daguerréotype s'est étendu beaucoup trop, il a fait de nombreux prosélytes parmi des pauvres diables qui vivaient très misérablement de leurs mauvaises peintures, c'est-à-dire beaucoup de négociants d'art, d'une sorte d'art; mais enfin, il faut avouer aussi, pour être vrai, que dans notre jeunesse nous avons pu voir au Palais-Royal certains portraits de miniaturistes peints sur ivoire, qui n'étaient pas beaux du tout, et que parmi ces portraits, il pouvait s'en trouver un, par exception, qui offrît plus d'intérêt pour les artistes que certaines photographies réussies. J'ai dans ma famille, et vous avez sans doute dans la vôtre, certains petits portaits de pauvres peintres morts inconnus, qui vous donnent la ressemblance morale de vos ancêtres, de vos parents, et où il y a une certaine sensibilité, une candeur, un certain charme, une certaine naïveté, l'impression de la nature, qui est l'art en résumé. Est-ce que le daguerréotype, cette chose scientifique qui s'imprime sans s'exprimer, qui ne se sent pas, qui n'a pas d'émotion, peut produire le même résultat? Non. C'est bien la lumière qui travaille, et la lumière est bien quelque chose de sublime; mais elle ne fait rien comme la main qui est conduite par un cœur qui est ému... Quelqu'un peut-il dire : Le daguerréotype m'a donné le portrait de ma mère, où je la retrouve comme je l'aime, tout ce que je vois

en elle quand je la regarde avec mes yeux de fils aimant et respectueux ?

Messieurs, il en est des artistes de ce temps-ci comme des pauvres filles des prolétaires. A l'heure où nous causons ici ensemble, il y a non loin de nous à Paris, et dans d'autres villes de France aussi, de pauvres jeunes gens et même des hommes d'un âge mûr, qui sont là haletants, mourant à la peine devant un chevalet ; où ils s'escriment à lutter avec cette nature qu'ils cherchent à rendre, et qu'ils ne peuvent saisir. Ils sont le plus souvent dans la misère la plus profonde, et manquant de tout dans un grenier ; mais comme la courageuse jeune fille du peuple, comme la modeste et sage ouvrière, qui préfère sa robe de bure , souvent trop légère pour la saison où nous sommes, aux belles robes, aux équipages, prix du vice, pour garder sa vertu, les véritables artistes luttent avec la même persévérance pour garder le culte fervent de leur art. J'en connais plus d'un qui, fier de son amour pour l'art, oubliant sa misère, passe sans envie sur les boulevards devant des palais élevés à grand renfort de primes et d'actions où se pratique l'exploitation de l'homme par la lumière, sur la plus vaste échelle... Au bruit assourdissant du tam-tam, du boum-boum de la réclame !...

Je terminerai en vous répétant ce que je disais encore à M. Arago en 1839 : Laissez-nous notre misère, monsieur, laissez-nous notre grenier ; jamais vous ne nous retirerez ni notre amour pour notre art, ni notre cœur à nous, artistes. (Applaudissements.)

Dimanche prochain, la suite du sujet d'aujourd'hui avec des dessins des grands maîtres.

CINQUIÈME LEÇON.

9 DÉCEMBRE 1860.

Mesdames, Messieurs,

Ceux d'entre vous qui nous ont suivi, depuis le commencement, de ces leçons, de ces conférences, comme vous voudrez les appeler, pourront s'apercevoir quelle longue route déjà, et en quelques heures seulement, nous avons parcourue, et cela sans ennui pour vous, je le crois du moins, et sans autres fatigues pour moi que la fatigue matérielle. Pourquoi, mesdames et messieurs, avons-nous fait un si long chemin en si peu de temps? C'est que, marchant sur le terrain si ferme et si solide de la logique, nous avons pu avancer vite et bien. Oui, mesdames et messieurs, plus nous entrerons dans l'étude sérieuse de l'art et plus nous trouverons que tout s'y enchaîne logiquement.

Après vous avoir convaincus, je l'espère, que l'art était éminemment philosophique, éminemment social, éminemment civilisateur, je vous ai donné une base solide pour asseoir votre jugement, la géométrie ; des essais successifs, des exemples réitérés, vous ont permis d'apprécier la solidité de nos assertions. Puis, pour assouplir votre esprit par des lignes fuyantes, approfondissant votre dessin par la perspective, vous avez compris les phénomènes obtenus par le *point de vue* et par le *point de distance ;* car si, par la géométrie, vous avez le trait exact, le calque de la forme réelle d'un corps, le dessin d'un

verre à boire, par exemple, aurez-vous un autre dessin à exprimer et à rendre encore? c'est celui que la perspective linéaire vous donnera, celui qui vient en avant.

Vous pouvez vérifier sur la nature combien l'effet de fuite est prompt et considérable à une faible distance. Vous vous en rendrez compte sur une allée d'arbres ou sur une route tracée dans un jardin, sur les monuments, partout où vous voudrez.

Voici un corps d'homme. Si nous le regardons dans ce sens, le torse, les épaules vont se raccourcir. Vu par les pieds, les jambes de ce corps se raccourciront à tel point que les pieds sembleront toucher aux genoux, les genoux au torse, etc. Mais il y a toujours la ligne du milieu qui nous donnera la direction.

Ceci vient fort à propos pour vous rappeler ce que nous avons déjà vu. A la seconde séance, nous occupant de la perspective, nous avons parlé de cette espèce de manie, de folie qui allait jusqu'à crever des voûtes, pour faire croire qu'il y avait un ordre d'architecture qui s'élevait au-dessus d'un autre pour arriver jusqu'au ciel.

Ce que j'ai dit a pu vous faire comprendre l'importance du goût de cette grande éducation qui nous manque un peu trop dans les temps modernes et qui a fait créer les plus belles choses aux plus belles époques de l'art. Sans anticiper, je dirai qu'il y a eu, dans tous les temps, les heures primitives de l'art, aussi bien en Grèce qu'en Italie et en France même, où les choses naïves, prime-sautières, inspirées, simplement inspirées, avaient une grâce, un charme, une finesse de sentiment, une délicatesse, qui malheureusement s'est perdue quand plus tard l'art s'est vulgarisé.

Ainsi, à Rome, il y a une chapelle très intéressante à voir, la chapelle de Saint-Laurent, qui a été peinte par Fra-Angelico, de Fiesole. A l'Académie de Florence, il y a aussi des peintures très intéressantes de ce maître, c'est tout ce qu'il y a de

plus sensible, de plus délicat, de plus simple, de plus religieux, de plus touchant. A San Miniato, dans une grange très grande, j'ai vu de ce moine peintre, un Christ de $2^{m},50$ de hauteur, qui figure seul dans une draperie blanche ; c'est une chose très belle à voir. Les traits, l'ajustement, le caractère de cette figure, tout cela est grand et beau, quoique très primitif ; elle est tellement belle de jet et de tournure cette figure de Christ s'élevant vers le ciel, qu'elle a été franchement prise par Raphaël dans son célèbre tableau de la Transfiguration, où l'on voit un beau Christ qui s'élève majestueusement au milieu du tableau, ses apôtres à genoux, étonnés, anéantis, prosternés. Raphaël l'a prise complétement cette figure ; mais il y a ajouté son moi, parce que dans tout ce que Raphaël a touché, il a mis ce je ne sais quoi, ce cachet presque divin, cette science mêlée au sentiment, qui fait de ce peintre adorable un homme tellement à part qu'il n'a jamais pu être ni surpassé, ni même *imité !..*

On a tenté à une certaine époque de nos jours, et ce fut même une sorte de maladie, de faire encore de l'art naïf ; c'étaient de petits roués qui voulaient se faire passer pour de petits saints, ou bien des imbéciles, des jocrisses, et sous cette fausse modestie se cache astucieusement une immense ignorance. On ne se fait pas naïf ; on est naïf ou on ne l'est pas, mesdames et messieurs. La belle, la grande naïveté, c'est la *bonté*, c'est la chose la plus rare au monde, que les vrais génies seuls ont en partage ; c'est un don supérieur qui fait trouver des chefs-d'œuvre d'âme, de sensibilité et de force dans les sujets les plus simples. C'est vous dire que ce qui est véritablement naïf dans la grande acception du mot, est tout à fait rare, très rare, et tout à fait imprévu, et ne se commande pas. Du moment qu'on se fait le singe d'une époque quelconque, on n'est pas du tout naïf, on n'est tout au plus, si l'on est sincère, qu'un pauvre imitateur, voilà tout. Il faut bien certaine

ment connaître tout ce que les hommes supérieurs ont produit dans tous les temps pour nous instruire, mais il faut aussi se bien garder de se faire le servile imitateur de telle ou telle époque, fût-elle la plus délicieuse et la plus belle. Il faut connaître les œuvres du passé, les savoir, s'en pénétrer; mais il faut prendre soin de ne pas les calquer, parce qu'un calque, une copie est toujours quelque chose d'inférieur, et d'effacé, et l'art ne compte véritablement que lorsqu'il part d'un sentiment supérieur et vrai, franchement et sincèrement éprouvé par celui qui l'exprime.

Continuons.

Si vous ne le savez pas positivement, avez-vous compris du moins, vous êtes-vous rendu compte de ce que c'est que l'architecture, ce que veulent dire un plan, une coupe, une élévation?

J'insiste sur ces études qui sont le point fondamental. Généralement on trouve plus commode de n'en point parler, c'est là un acte de faiblesse que je ne me permets pas. Ces études préparatoires sont la base, le fondement de l'art en général, aussi bien de l'art du peintre que de celui du statuaire et de l'architecte. J'irai plus loin, ces études élémentaires et vraiment positives sont la base de toute œuvre industrielle aussi; car, dans ma pensée comme dans celle de tous ceux qui ont compté sérieusement dans l'art, ces trois arts n'en font qu'un; et ces trois arts inséparables inspirent, enseignent, entraînent après eux ce qu'il y a de plus excellent dans l'industrie, meubles, bronzes, ustensiles de ménage, tout enfin, tout.

Nous allons continuer nos études du dessin. Si vous le permettez, je lirai quelques passages de mon *Cours de dessin*, que je vous ai promis de suivre en entreprenant ces leçons difficiles.

« Avant d'entrer dans l'exercice du dessin proprement dit... (Page 36 du *Cours de dessin.*)

» Ainsi disait, il y a deux mille ans, à Athènes, Pamphile, » le maître d'Apelles. »

Depuis deux mille ans, l'esprit de l'homme est resté le même ; seulement, au lieu de suivre la direction qui était toute tracée, on s'en est écarté pour se jeter dans le désordre : plus tard, vous verrez où l'on en est arrivé, et, à la fin de cette leçon, nous aurons à dire quelque chose qui nous tient au cœur. Ce sera pour vous une lumière.

(Page 37 du *Cours de dessin.*)

« Jusqu'ici, le plus grand obstacle que les élèves qui débutent » rencontrent dans les modèles de dessin qu'on leur fait copier, » c'est la difficulté d'exécuter des détails qui leur sautent aux » yeux et qu'ils veulent rendre avant d'avoir trouvé la masse. » Si, à un élève qui commence, qui n'a pas appris la géomé- » trie et la perspective, vous présentez le dessin d'un œil, par » exemple, il ne manquera jamais de commencer par attaquer » un détail, le plus apparent... »

Je l'ai déjà dit et démontré, et nous en avons ri ensemble : toutes les fois que quelqu'un qui ne sait pas dessiner a un modèle à copier, il voudra tout de suite attaquer les détails, et cela arrive fatalement toutes les fois que l'élève manquera d'études préliminaires. Si on lui avait fait comprendre l'importance de la chose juste et dans sa masse, cette idée malencontreuse ne lui viendrait pas, il chercherait la forme générale avant de chercher la forme particulière.

« ...C'est le point essentiel. Que de fois les plus grands » artistes ont eu à gratter et à refaire, pour avoir négligé au » commencement cette loi de la place et de l'ensemble par la » masse ! »

L'autre jour, j'ai fait un dessin que je vais recommencer. Je vous demande pardon de vous répéter plusieurs fois la même chose, mais je crois que c'est le seul moyen de bien vous graver dans l'esprit des principes qui sont le fondement

non-seulement de l'enseignement du dessin, mais de l'art tout entier.

Je copie tant bien que mal le dessin de Léonard de Vinci que j'ai sous les yeux.

Maintenant, je veux me rendre compte si chaque chose est bien mise à sa place. Comme Léonard de Vinci, je tire une ligne perpendiculaire touchant au bout du nez, un ligne horizontale touchant au crâne et une autre perpendiculaire tombant sur l'os occipital. Je trouve alors que le menton devrait être plus rapproché et que le nez n'est pas assez saillant.

A la hauteur du sourcil, il y a une ligne parallèle à celle tracée au haut du crâne. Le parallélogramme qu'elle complète m'aide déjà énormément. Il n'y a pas d'erreur possible pour la mise en place, avec un compas ou une échelle. Et c'est ce qu'il y a de plus essentiel qu'une bonne mise en place.

Une autre perpendiculaire touche à l'oreille. Je m'aperçois alors que le crâne doit reculer.

La mise en place est ce qu'il y a de plus important à faire, car vous comprenez combien il est terrible pour avoir négligé ces commencements, de devoir recommencer quand on a presque fini. Que de fois les plus grands maîtres, anciens et modernes, arrivés à la fin d'un ouvrage qui leur avait coûté bien des peines et des fatigues, leur avait pris bien des années, se sont aperçus des fautes de mise en place, et ont été obligés alors de tout gratter, et de recommencer !

Deux diagonales traversant le carré me donnent la place de la pommette.

De tâtonnements en tâtonnements, sans la géométrie, j'arriverais peut-être ; mais avec la géométrie je fais les choses exactement, et j'arrive sûrement.

Tout ceci, remarquez-le, ne fait rien au sentiment, ne peut lui nuire en rien, et n'a rien à faire avec ce que nous éprouvons au fond de notre âme, sinon de nous aider à le rendre. On

n'est artiste qu'à la condition d'avoir du sentiment ; mais le sentiment seul ne s'appuyant pas sur une base solide, la science, conduit à un art comme on en voit tant, cet art d'à peu près, qui n'est pas difficile, et la preuve, c'est que tout le monde en fait aujourd'hui, au lieu de l'art grand, sérieux. Le beau est chose rare de notre temps, comme au reste, il l'a été toujours : il est long à apprendre le grand art, il est peu encouragé ; et c'est pourquoi il faut un grand cœur, un grand dévouement pour y persister.

Voici une figure, deux figures, un groupe de Raphaël, car il y a un petit enfant, la tête en bas, tenu par sa petite jambe par un soldat du despotisme. Pris dans une de ses belles fresques du Vatican, ce groupe est tiré du jugement de Salomon. Je le mets en place, et je tâche de le dessiner de mon mieux.

Voilà une figure plus ou moins inclinée, celle de ce bourreau d'un enfant. Qu'est-ce qui va m'indiquer si elle est dans son mouvement, cette figure si vivante que je veux copier? La ligne à plomb d'abord qui va me donner la ligne de la tête par rapport à l'épaule droite. La figure que j'esquisse devant vous, au bout de mon morceau de blanc, va mal ; la main gauche n'est pas bien placée, elle est mal attachée. Cette figure va se *recaler*, comme on dit habituellement dans les ateliers, rien que par le secours de la géométrie.

Une ligne passant par-dessus la tête me fait voir que le pied de l'enfant martyrisé par l'homme est trop loin. Une autre ligne partant de la hanche et de l'épaule, passant juste au-dessous des cheveux, touche le coude et la moitié de la cuisse de l'enfant. La cuisse de l'enfant forme un angle d'un certain nombre de degrés. D'autres lignes verticales m'indiquent la place d'autres parties du dessin que je veux copier. Je n'aurai pas de place pour les jambes ; l'opération que nous faisons le prouve, c'est incontestable.

On voyait bien que la figure générale était un peu trop courte ; on pourrait soutenir le contraire ; mais vous en avez la preuve par la vérification géométrique, qui est absolue et qui ne nous trompe jamais.

Cela nous démontre toute l'importance de la mise en place qui est, comme vous le voyez, presque tout.

Je pourrais dessiner encore une fois le cheval de Géricault et cinquante autres figures, que ce serait toujours la même chose. Négliger les études préliminaires que je viens d'indiquer, c'est se créer de très grands embarras plus tard.

Aussi ai-je soin d'ajouter dans mon *Cours de dessin :*

Que crayonner n'est pas dessiner.

J'ai fait mettre cette vérité en grosses lettres ; je voudrais que tout le monde en fût frappé. Beaucoup d'amateurs, beaucoup d'artistes même, crayonnent au lieu de dessiner. Je vous ai apporté une série de *fac-simile* de dessins des maîtres, afin de vous faire voir quelle énorme distance il y a entre ces dessins des maîtres, des grands maîtres, et ceux des crayonneurs. Nous voyons parfois de fort jolies choses faites par des mains fort adroites, mais dans lesquelles l'art sérieux, recherché, l'art proprement dit, est absent.

N'oublions pas cela, mesdames et messieurs : *crayonner n'est pas dessiner.*

« Pour conduire un cheval de race, comme pour peindre ou » dessiner, ayez toujours la main légère, car, lorsque vous » aurez beaucoup exercé votre main à chercher l'exactitude » des formes, vous saurez assez crayonner. L'adresse arrive » avec l'exercice. Cherchez à faire juste, même maladroite- » ment ; ensuite vous ferez juste aussi, mais plus adroite- » ment. N'y pensez pas. Cela viendra par l'exercice continuel » du dessin... »

« L'élève ne fera de progrès rapides, n'apprendra à dessiner » sérieusement qu'en exerçant son œil et sa main à l'exacti-

» tude absolue; qu'il ne se décourage pas si sa main mala-
» droite fait mal le crayonnage officiel tant préconisé jusqu'ici
» par ceux qui se mêlent d'apprendre ce qu'ils ne savent pas. »

Vous en avez la preuve autour de vous : il y a beaucoup de gens qui font la profession de maîtres de dessin et qui ne se doutent pas même de ce que c'est que dessiner, ils crayonnent, mais ils ne dessinent pas, car, je le répète encore une fois; *crayonner n'est pas dessiner.*

« ... Ces belles hachures, ces beaux estampages, où tant de
» temps est sacrifié, n'apprennent rien aux élèves. On exige
» des commençants une main habile, exercée, comme celle
» d'un homme qui aurait vingt ans de pratique dans l'art... »

(Ici le reste de la page 43 du *Cours de dessin.*)

Voici maintenant une série de fac-simile de dessins de grands maîtres; veuillez les examiner, les faire circuler; je vous donnerai ensuite quelques explications sur chacun d'eux.

(Les *fac-simile* sont examinés par les auditeurs.)

Je crois, mesdames et messieurs, vous avoir édifiés cette fois-ci sur le dessin, comme l'autre jour sur les monuments. Il n'y a pas un de vous qui puisse douter maintenant que dessiner est autre chose que crayonner.

Vous venez de voir des dessins des hommes les plus forts; ces *fac-simile* sont admirablement bien faits par des graveurs très habiles; ils rendent parfaitement bien les dessins originaux avec une conscience et un scrupule qui fait le plus grand honneur aux artistes graveurs qui les ont exécutés.

Voici une vierge qui se ressent de la première manière de Raphaël. Il est alors entre le Perugin et Léonard; il suivra plus tard, Michel-Ange. Raphaël, très admirablement doué, n'était pas comme certains entêtés de notre temps qui se buttent contre un point et ne le quittent pas, parce que, disent-ils, c'est plus commode. La paresse et l'incapacité sont au fond de tout cela. Dans ce dessin, Raphaël est l'élève de Peru-

gin. Il a trouvé et étudié les œuvres de Masaccio, celles de Léonard ensuite, puis Michel-Ange, et, en présence de chacun de ces maîtres, il fait un effort nouveau et se développe dans sa splendeur. Mais dans ce développement il y a un petit danger à courir, danger que Raphaël lui-même n'a pas évité complétement; cela est regrettable, nous y reviendrons à propos de la peinture.

J'ai regretté que Raphaël ne se fût pas tenu dans son art, à un certain moment de sa vie, celui de sa deuxième manière. J'ai trouvé qu'à Rome surtout, dans ses *Loges*, dans ses *Stanze*, dans l'*Incendie du bourg*, où il y a des choses magnifiques, il avait été entraîné plus loin qu'il n'aurait dû aller, lui, le délicat, le sensible Raphaël. Il reste Raphaël nonobstant, parce qu'il est tellement divin qu'il ne peut pas ne pas rester lui-même. Mais je l'aime mieux au milieu de ses philosophes de l'école d'Athènes, et plus encore de ses saints, de la dispute du Saint-Sacrement, dans cette Chambre la plus belle du Vatican; là, il a réuni tout : caractère, charme, beauté, style, simplicité. Un peu plus tard, il se laisse entraîner et il ne conserve plus cette belle, cette rare virginité, cette délicatesse exquise, ce sentiment si fin, si épuré, presque divin, qui étonne dans ses ouvrages de la plus grande époque de sa vie d'artiste, de sa seconde manière.

Voici un autre de ses dessins. C'est le trône de l'ignorance, de la méchanceté, de tout ce qu'il y a de pire au monde ; elle est entourée de toutes les mauvaises passions venant traîner à son tribunal une innocente créature. C'est toujours l'idée de la calomnie, c'est l'idée peinte par Apelles qu'en trace Raphaël, c'est l'idée éternelle, parce que c'est l'histoire du cœur humain du mauvais côté. Dans ce dessin qui est une chose toute légère, une esquisse, chaque figure est naturelle; l'hypocrisie souffle dans l'oreille d'âne de la méchanceté, car les méchants sont des ânes; l'intelligence, c'est la bonté.

Raphaël était naïf, il est mort naïf; c'était même sa naïveté qui le faisait l'imitateur du fougueux, du violent Michel-Ange. C'est charmant cette simplicité, cette candeur de Raphaël, chez un homme d'un tel génie, c'est adorable!..

A douze ans ne peignit-il pas le passage de la mer Rouge par les Israélites? Il n'était fort ni en géographie ni en histoire à ce moment-là, le pauvre enfant divin. La *mer est rouge!* elle est peinte de couleur rouge. On voit les malheureux Égyptiens tendant les bras dans la mer Rouge. C'est un tout petit tableau, et ce qu'il y a de plus admirable, de plus délicieux dans cette œuvre, c'est qu'on aperçoit de petites mains grandes comme un ongle, qui ont le même caractère de dessin que les belles mains de ses plus beaux tableaux de la Vierge au donataire, de la Madone, de San Sixte, etc. Cela prouve combien par les seuls instincts de la nature, dans la pensée sans culture, lorsque le fond est solide et bon comme ces bonnes terres de première qualité, rien que par le cœur, il peut y avoir chez certains hommes des qualités de premier ordre, sublimes. A ce moment, Raphaël n'était pas encore l'élève de Perugin, il était près de son père, peintre médiocre. Eh bien! il peint la mer Rouge; les Israëlites fuient, et les Egyptiens sont dans l'eau rouge. C'est d'autant plus ravissant qu'à côté de cette ignorance naïve et charmante, il y a des choses aussi belles que tout ce que Raphaëel a fait de plus beau, lorsqu'il était admiré à la cour de Rome, comme le premier peintre de l'Italie.

Voici un petit dessin à la plume : ce sont de petits enfants. Quel charme, quelle grâce, quel naturel. Voyez combien cet homme, qui devait être si sûr de lui, recherche et tâtonne cependant. Il voulait faire un petit enfant; la forme du crâne ne lui convient pas, il le refait à côté, il cherche encore et toujours. Comprenez-vous ce que c'est que l'art facile à côté de cet art-là?

Ici, se sont deux études faites d'après nature : ce sont des cariatides qui sont dans les Stanzes ; elles ont été peintes par Polydore de Caravage, son élève. Ces dessins sont très probablement faits d'après la Fornarina sa maîtresse; ils ressemblent beaucoup à cette femme charmante qui a été peut-être la principale cause de la mort prématurée de Raphaël.

Voici un dessin étude de l'un des grands pendentifs du palais Farnèse : c'est une étude d'après nature. Vous voyez par là combien Raphaël était scrupuleux. Avant d'aborder son grand carton, il a voulu être préparé par ces études, faites d'après nature, afin ensuite de se faire aider par ses élèves. C'est tout aussi intéressant que le dessin que je vous ai montré et dans lequel nous avons vu la vie de Léonard de Vinci, prise sur le fait.

C'est encore dans ce même palais Farnèse que je trouve cette divine fresque du Triomphe de Galathée. L'histoire dit que le cardinal Farnèse voulut interdire à Raphaël la présence de la belle Fornarina dans son palais ; mais Raphaël ne voulut plus y peindre. Le fier cardinal dut céder à l'amant, et l'artiste ayant auprès de lui la femme qu'il aimait, et dont on voulait avec raison le tenir éloigné..., là, dans ce nid d'amour, Raphaël fit la peinture la plus suave et la plus amoureuse qu'il soit possible de contempler. Les petits enfants qui entourent Galathée, les naïades, les dauphins qui lui font cortége, jusqu'aux flots de la mer qui s'irrisent, tout est amoureux dans cette fresque, qui est moins correcte que d'autres œuvres de Raphaël, mais où il y a un charme de couleur, une tendresse, un laisser-aller, un entrain et une grâce qui vous pénètrent d'admiration et d'amour.

Voici quelque chose qui est intéressant encore. Il me semble voir Raphaël sortant de ses Stanze du Vatican du palais de la salle où il peint la dispute du Saint-Sacrement, et descendant sur la place où il y a une grande cérémonie, au-devant de Saint-

Pierre de Rome. Le pape est porté comme il l'est aujourd'hui encore; ce sont les mêmes costumes, on n'a pas progressé sous ce rapport, mais je reste dans la question d'art proprement dit. Si vous allez à Rome, au moment des cérémonies de la semaine sainte, le jour de Pâques, vous verrez le pape porté comme cela. Ce dessin a certainement été saisi et fait sur la nature; Raphaël a fait un croquis, et, en rentrant dans son atelier, il a mis ce croquis à l'encre, avec sa plume.

Ceux qui veulent s'occuper de dessin, sans être même peintres, sculpteurs ou architectes, et à plus forte raison ceux qui veulent être artistes, doivent toujours avoir sur eux un calpin, ne fût-ce qu'une feuille de papier, pour y poser en quatre lignes tout ce qui les frappe dans la nature, dans tout ce qui vit sous leurs yeux. Raphaël nous donne une occasion de vous prouver que ces quatre lignes sont tout. Voyez comme c'est beau d'arrangement, comme c'est naturel, comme toutes ces têtes se portent bien sur leur corps. C'est le peintre sublime qui saisit le vrai, mais le vrai beau.

Voici un dessin d'André Delsarte : c'est plein de sentiment comme toutes ses œuvres, et aussi c'est là ce qui en fait le piquant, le charme, l'intérêt comme étude.

Celui-ci a encore été la victime de sa faiblesse pour une femme qui, par ses folies vaniteuses, l'a fait se déshonorer dans une circonstance grave, et qui laisse une tache sur la vie de ce grand artiste.

Pour avoir occasion de parler du Titien, le grand coloriste, le peintre vénitien, le successeur de Phidias, comme procédé d'art, je vous montre un dessin de ce maître, c'est un morceau du tableau qui est à l'Académie à Venise, son Assomption. C'est très beau, c'est très vénitien, c'est très intéressant. Le Titien a été le maître de Paul Véronèse plus tard; mais déjà il n'y a plus dans ce dessin fait à la plume, cette grâce, ce charme, cette sensibilité, cette délicatesse, qui nous

captivaient tant tout à l'heure chez Raphaël. Comme coloris, comme modelé, comme souplesse, comme imitation de la chair, c'est une autre question, c'est très beau, c'est parfait. Le Titien avait le don particulier de faire de la chair avec de la couleur, c'était son cachet à lui, sa qualité première, sa beauté. Ce que je souhaiterais pour les modernes, ce serait de réunir ce qu'on a prétendu être impossible, mais ce que je crois très possible, moi. Si on le cherche beaucoup, si on y pense toujours, et si c'est le but unique de l'artiste moderne celui de réunir ses connaissances en un faisceau, chercher tout à la fois et couleur et dessin, et composition, et expression, tout, c'est difficile, très difficile, mais tel doit être le but de l'artiste loyal, honnête homme, car je ne vois pas qu'on soit obligé forcément de faire un tableau qui ne soit que bien dessiné et mal peint et d'une mauvaise couleur. Si l'on fait d'une mauvaise couleur et qu'on peigne mal, c'est que l'on est impuissant à peindre, c'est que l'on est un mauvais peintre; mais si avec le dessin, l'expression, le caractère, on a quelques autres de ces belles qualités du coloriste, on est un artiste de mérite, un maître, parce qu'on a su ajouter aux qualités principales celles du dessinateur, certaines autres qualités qui les font valoir par l'expression et la couleur. Ceux qui ne cherchent que la couleur, l'effet, le procédé, peuvent avoir des qualités éminentes sous ce rapport ; nous leur en tenons compte, mais je crois qu'ils ne prennent la peine de regarder que d'un œil, c'est plus commode, c'est comme ceux qui prétendent qu'il peut suffire de faire en peinture une œuvre passablement dessinée. Je suis sûr que tous, plus ou moins aveuglés par leur passion dominante, l'orgueil, sont tous d'une grande sincérité. Je ne citerai pas de noms propres ; il me suffira de dire que certains hommes qui sont aujourd'hui à la tête de l'art méritent incontestablement la réputation dont ils jouissent, parce qu'ils possèdent des qua-

lités supérieures; mais j'ai vu leurs commencements, alors ils étaient plus sincères, plus naïfs, plus francs; alors ils ne fermaient pas un œil, ils ouvraient bien leurs deux yeux, ils sentaient bien alors qu'ils devaient tâcher de réunir toutes les qualités possibles dans leurs œuvres, et si plus tard ils se sont retranchés vigoureusement dans un camp spécial, c'est parce qu'ils se sont sentis impuissants dans l'autre. Je le répète, je ne ferai pas de personnalités. Je pourrais citer des exemples, mais ce dont nous nous occupons est plus haut que les personnes, ça intéresse tout le monde, non-seulement pour le présent, mais aussi pour l'avenir. Ces hommes-là, quand je les ai vus dévoués, confiants, sincères, véritablement amants passionnés de leur art, ces hommes-là, dis-je, malgré leurs qualités dominantes et bien que leur réputation soit faite aujourd'hui, les uns comme coloristes, les autres comme dessinateurs, produisaient, ceux qui passent pour dessinateurs, non-seulement des tableaux d'un bon dessin, mais encore des choses fort belles comme couleur, parce qu'alors ils avaient cette passion, cet amour, ce désir de bien faire qui double les efforts.

Ce que je dis pour les dessinateurs est arrivé aussi pour les coloristes.

Je n'admets pas, en principe, qu'une qualité doive être séparée d'une autre qualité. On doit les rechercher toutes. On meurt à la peine, c'est possible; on n'arrive peut-être pas au but, c'est certain; mais enfin le jour où l'on doit s'arrêter par cet ordre supérieur qui arrête tout, et renouvelle tout, on a conscience de ses efforts sincères, et alors peu importe la critique. Le plus grand tourment que puisse éprouver un artiste, c'est d'avoir à se dire, comme Chénier marchant à l'échafaud : J'avais pourtant quelque chose là...

Pas de faiblesse, mesdames et messieurs ; voyons l'art tel qu'il est sous toutes ses faces, et pour nous aider à obtenir ce résultat, voyons-le par la ligne, par la forme et par l'effet.

Livrons-nous franchement au labeur, nous aurons fait ce que nous aurons pu; ce sera très fort, ce sera seulement fort, médiocre ou mauvais même; n'importe, ne nous laissons pas leurrer par tout ce bruit des charlatans. Ceci m'amène à quelques réflexions que j'ai à cœur de vous faire, car je veux avoir jusqu'au bout le courage de mon opinion.

Quiconque aime son art est comme celui qui a un amour au cœur. Ceux qui ont aimé le savent, on aime une personne, on aime son art, mais on ne s'aime pas soi-même. Ce qui m'a le plus indigné dans ma carrière, ç'a été de voir des êtres impuissants s'emparer d'une idée comique et s'en faire un marchepied pour arriver à la fortune. Dans un atelier où j'étais, on fit la charge d'un camarade, tout le monde y mit la main ; c'était drôle, ça faisait rire. Mais, en dehors du cercle des jeunes gens qui étudiaient de mon temps, il s'en trouva un, plusieurs peut-être qui jetèrent de ces caricatures dans la rue, derrière les vitres des boutiques. Et alors, l'art qui, pour nous, tel que nous le comprenons, est sur un piédestal élevé que nous cherchons à atteindre, l'art descendit des hauteurs où il était placé, roula dans le ruisseau et jusque dans la boue ; et ce qu'il y eut de plus triste et de plus honteux, c'est que la fortune vint trouver les charlatans qui ne s'étaient pas respectés eux-mêmes.

Pour finir, je vous répéterai que le gothique est un art inférieur, parce qu'il tourne à la caricature. Or, si je n'aime pas la caricature dans un journal, je l'aime encore bien moins dans les monuments. La caricature qui s'attache à faire ressortir la difformité de celui-ci, le grand nez de celui-là, est un art très facile, je vous l'assure. Le plus souvent, ce n'est même pas une chose spontanée, venant à la suite d'une conversation : non, c'est fait avec calcul et de sang-froid, on fait même poser ses modèles pour faire des caricatures. Essayez-vous en sortant d'ici, regardez n'importe qui, quelqu'un qui

aura une partie défectueuse, une grosse verrue ; amusez-vous à prendre un crayon, et si c'est un nez long, faites-le trois fois plus long; si c'est une bouche petite, faites-là trois ou quatre fois plus petite encore, du premier coup vous aurez fait une caricature qui vaudra bien les plus célèbres du genre, et qui se vendent et se débitent de nos jours au bruit de la réclame des journaux.

Cet art est honteux. Sil n'était pas si fort à la mode, je n'en aurais rien dit; mais, mesdames et messieurs, l'image qui court les rues, qui va dans toutes les mains, a une influence considérable. Or, je l'ai dit déjà, nous sommes des êtres d'habitudes; notre esprit comme nos yeux s'habituent à ceci ou à cela. Vue une première fois, une chose peut faire horreur; à la seconde fois l'on est plus indulgent, l'on n'en éprouve plus les mêmes effets : c'est ce qui explique comment des gens en sont venus à assister constamment aux exécutions capitales; c'est là un triste goût, mais enfin les observations en fait de goûts sont infinies ; on s'habitue à toute chose : c'est pourquoi je vous exhorte tous, tant que vous êtes, à m'aider à soutenir ce qui est beau, car ce qui est beau est vrai et juste. (Applaudissements.)

SIXIÈME LEÇON.

16 DÉCEMBRE 1860.

MESDAMES, MESSIEURS,

Pour les personnes qui n'assistaient pas à la dernière séance et pour les autres également, je reviendrai en peu de mots sur ce que j'ai dit... J'ai dit, en substance, que la première chose à faire était de s'assurer de son être moral à soi, dans la plus large acception du mot. Cela a été trop négligé : une idée parfaitement fausse s'est répandue dans le monde, c'est que le désordre était du génie. Une école célèbre, non moderne, qui avait eu déjà ses prédécesseurs, ne pouvait pas supposer qu'on pût avoir du génie sans être une sorte de fou; de là, comme conséquence, le désordre dans la vie, dans les idées, le désordre partout.

J'ai la conviction, par ce que j'en éprouve moi-même, par ce que j'ai vu éprouver de meilleur par les meilleurs esprits, et par l'étude que j'ai dû faire de la vie des plus grands hommes dans l'art, qu'il n'est pas un seul de ces grands hommes qui ne fût parfaitement ordonné !

Cela est conséquent : pour produire une œuvre sérieuse, il faut de l'ordre et de la logique; or, comment mettre de la logique et de l'ordre dans son œuvre si l'on n'en a pas dans sa conduite, dans son esprit, dans son intelligence, dans toute sa vie. Nos œuvres étant toujours le reflet de ce que nous éprouvons, si ce que nous éprouvons part d'une idée servile, d'un

sentiment bas, nos œuvres ne seront pas, ne pourront pas être élevées.

Simple ouvrier sculpteur, tant soit peu peintre et architecte, je viens vous le dire, l'erreur est fondamentale, et si l'art dégénère chez nous, c'est parce qu'on néglige le point de départ, l'être moral. Cette négligence a des conséquences funestes, fatales, immenses ; aussi dans l'art, voyez-le, aujourd'hui on ne sait plus où l'on va, le désordre moral est partout, l'ordre moral nulle part... On en est réduit à ne plus savoir reconnaître le bon d'avec le mauvais, et cela parce qu'on s'est figuré qu'on ne pourrait avoir du génie, exprimer quelque chose dans son art d'une manière impressionnable, saisissante et sensible qu'à la condition d'être troublé soi-même, d'avoir la fièvre. Il n'en est pas ainsi, mesdames et messieurs : sans doute, il faut être ému, profondément sentir ce qu'on a à dire aux autres; mais, pour le bien rendre, le bien exprimer, il faut être fort de soi-même, se posséder, afin d'avoir le droit et la puissance de le dire.

Ce que je vous dis là, mesdames et messieurs, sans aucune autre prétention que celle de vous communiquer le fond de ma pensée, et cette pensée m'a été révélée par le travail manuel lui-même, on doit toujours chercher à rendre son travail plus élevé, plus intéressant, plus digne des autres, car nous ne travaillons jamais que pour autrui : c'est là le sublime de l'art, c'est là l'idée consolante de l'artiste. Au milieu même des souffrances et des misères de la vie, si l'artiste a au dedans de lui ce je ne sais quoi qui lui fait dire une vérité dans l'art, le reste pour lui n'est rien : l'art, je l'ai déjà dit, est philosophique, il a son point de départ essentiel dans notre cœur.

Le jeune homme est entraîné par ses instincts ; comme l'oiseau, il vole n'importe où. Le jour où son esprit devient sérieux, qu'il regarde l'exemple des autres, qu'il réfléchisse sur lui-même, et alors, au lieu de marcher très vite en apparence, en

faisant de l'à peu près, qu'il retourne à ces lois fondamentales, à cet enseignement géométrique qui seul peut asseoir son jugement sur quelque chose de solide. Qu'il apprenne aussi la perspective, l'architecture, le dessin, non pas le dessin stupide, le dessin des crayonneurs, mais le dessin qui exprime, le dessin qui dit juste le mot qu'il a à dire et non pas l'à peu près.

Vous vous rappelez ce que j'ai dit de la caricature et du croquis, ces deux choses faciles et commodes. Si, dans cette enceinte, il se trouvait un faiseur de farces, un faiseur de croquis de profession, je l'interpellerais fraternellement, car je ne suis pas l'ange exterminateur, il s'en faut de beaucoup, mais conscience contre conscience, cœur contre cœur, je lui dirais : Voyons, ami, voyons, frère, tu as vécu dans l'art, tu te le figures du moins ; eh bien ! es-tu heureux, as-tu dit un jour quelque chose qui t'élève, qui t'électrise et te donne foi et croyance en ton œuvre, foi en toi, aimes-tu enfin ? — Sa réponse, je le sais, serait négative, il baisserait les yeux !

Ceux qui font de l'art facile sont eux-mêmes des hommes faciles, et on appelle être facile aller où le vent vous pousse, où les circonstances vous mènent, où les camarades vous entraînent. Tout cela peut faire rire quand on est jeune, mais cela fait pleurer lorsque l'on est mûri par les années.

Sans être un vieillard, ni un rhéteur, ni un faiseur de principe absolu, je vous le dis par expérience, on n'est heureux dans l'art que lorsqu'on marche droit vers le grand but, qui est l'art lui-même, et pour marcher sûrement, solidement vers ce but, suivant sa force et son tempérament, pour dire enfin tout ce que l'on peut dire, il faut ce guide, ce directeur moral, dont je vous entretiens depuis un quart d'heure.

C'est cet enseignement seul basé sur la morale, sur la logique et sur la raison, qui nous donne un appui sûr et certain, sans quoi on doute de tout jusqu'au dernier moment, l'on marche au hasard, et l'on ne sait plus où l'on va. Dans

la voie que j'indique, on ne s'aveugle pas sur soi-même ; plus on travaille et plus on se sent inférieur à l'œuvre qu'on a rêvée. Quand on aime l'art et qu'on voit les chefs-d'œuvre des grands maîtres, on se trouve très insuffisant, on désespère d'y atteindre jamais, mais on a un bonheur inexprimable à comprendre ce qu'ils ont fait, ce qui est beau. Et puis, au-dedans de soi-même, l'on est fort, on a fait tout ce qu'on a pu ; on dit : Dieu m'a donné telle force, je n'ai que cinq pieds de taille, d'autres en ont six. Je me résigne, je ne peux pas lutter contre l'impossible, les maîtres sont les maîtres, et nous serons ce que nous pourrons.

Pour moi, quand j'ai donné tout ce que j'ai pu, je me résigne ; si je réussissais à vous donner un enseignement, infaillible, qui ne pût jamais vous tromper, je me trouverais récompensé de mes peines, heureux de vous faire partager mes convictions, qui vous ouvrent une route toute faite, et cela est énorme et beaucoup plus important qu'on ne le suppose en commençant.

C'est pourquoi j'insiste sur la nécessité qu'il y a, avant d'exécuter n'importe quoi, et même après qu'on a exécuté beaucoup, si l'on s'apercevait qu'on est allé d'une manière incertaine, de s'attacher à cette base sûre, solide, positive, dont je vous parle constamment.

C'est le seul moyen moral et logique de marcher droit au but dans une carrière que l'on aime toujours davantage, quoique la plus ingrate des carrières. Car presque toujours, quand on la prend, cette profession, c'est qu'on l'aime véritablement ; il y a très peu d'individus qui se font artistes pour arriver à la fortune ; ce n'est pas cette route que l'on prend en général quand on veut s'enrichir.

L'autre jour, j'ai pu vous paraître très sévère. C'est qu'il y a des situations particulières dans l'esprit d'un artiste. Quand il aspire au grand, au noble, au beau, à ce qu'il y a de plus

élevé et de meilleur dans l'art, il ne voit que le but, que les grands résultats obtenus ; il oublie de quels noms sont signées les *œuvres*, alors il est terrible dans ses jugements.

Il n'y a peut-être pas un de vous qui, en sortant du Musée où il a vu des chefs-d'œuvre, et entrant dans l'atelier d'un de ses camarades où il y a cependant un bon ouvrage en train, ne devienne un critique difficile à contenter et plus terrible à entendre. Il faut conserver ce bon côté, car c'est l'aspiration, au beau, au meilleur qui est la grande idée attractive qui nous mènera à ce que nous ferons de plus fort et de mieux.

Et il y a le pendant de ceci. Quand on rentre au dedans de soi-même, qu'on se trouve aux prises avec les difficultés de l'art, alors on sent son infériorité relative, alors le camarade qui fait des choses quelquefois moins que médiocres a en ce moment son mérite, une certaine part dans notre admiration.

L'art est quelque chose d'immense et d'attrayant tout à la fois ; il faut le prendre comme il est et avoir le courage de l'aborder de front, de manière à aboutir à ce qu'il y a de meilleur.

Après ces réflexions générales auxquelles je me suis laissé entraîner, revenons à nos études spéciales.

Je remets sous vos yeux le dessin de Léonard de Vinci, que je vous ai déjà montré. Ce dessin, retrouvé par hasard, fait mon bonheur, parce qu'il donne une certitude et une force incommensurables à tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent. Il est délicieux, parce que, comme je l'ai déjà dit, c'est la vie même de Léonard de Vinci. Il me semble le voir, en pantoufles, chez lui ; il est là, il pense à toute autre chose, il lui revient une idée, ses préoccupations habituelles l'entraînent, il fait de la perspective. Puis il est préoccupé de son petit Christ dormant, de son *putto*, comme disent les Italiens, *il putto della Virgine*. Ce petit enfant (*il putto della madona*) fait plaisir à voir ; avec sa mère, il forme un groupe charmant de la maternité, ce

qu'il y a de plus sublime : une femme et un enfant ! On en ferait une sculpture magnifique de ce délicieux groupe.

Puis il y a des chiffres : je reconnais bien la main de Léonard de Vinci. De l'autre côté du tableau, il y a de l'architecture et un devis de travaux, et les mesures de chaque moulure de ces deux cénotaphes.

Regardez encore une fois ce dessin, jouissez-en ; le parfum de Léonard de Vinci vous fera plus de bien, vous ouvrira les yeux, vous fera marcher plus vite que tout ce que je pourrais vous dire et faire en tâchant d'imiter cet intéressant dessin.

(Le dessin circule ; un morceau du cadre s'est détaché et est resté sur la table placée devant le professeur.)

Ah ! voici une petite règle, il m'en manquait une, celle-là me servira. Il n'y a pas de hasard dans l'art, mais il y a souvent du bonheur. — Pendant que le dessin circule, permettez-moi une parenthèse.

Il m'est arrivé bien des fois que, fatigué, découragé peut-être à la suite d'un travail qui n'avait pas été comme je l'aurais voulu, j'avais envie de sortir pour dissiper une sorte de marasme qu'engendre parfois la fatigue, surtout lorsque notre ouvrage n'a pas marché à notre gré ; les hommes qui travaillent connaissent cela. Cependant je ne me décidais pas à sortir, je rentrais dans mon atelier, bien que ce jour-là tout allât mollement ou même mal. Et tout d'un coup, comme pour me récompenser de cette ténacité à ne pas abandonner la place au moment où j'y pensais le moins, ce que je cherchais depuis longtemps m'arrivait tout seul et comme par enchantement, et j'en étais d'autant plus ravi.

Ce sont là de ces petits secrets intimes qu'il est bon de dire aux élèves. L'atelier, l'étude sont toujours ce qu'il y a de meilleur pour les jeunes gens. Si l'on éprouve de l'ennui, de la fatigue, il faut varier son travail ; la sculpture fatigue-t-elle, ou vient-elle à présenter quelque difficulté insurmontable pour

le moment, il faut se mettre à peindre, à dessiner, un livre, un peu de musique ne gâteraient rien et tout ce qui se rattache aux *trois arts* enfin. Un tableau est en train depuis un temps plus ou moins long ; une difficulté se présente d'une façon tenace ; vous le lâchez parce que, comme la table qu'on quitte quand on n'a plus faim, l'œuvre ne vous dit plus rien ; le tableau retourné reste dans un coin, vous n'y touchez plus ; mais un jour, tout en modelant, vous retournez votre toile, vous le regardez, il vous vient comme une inspiration, un éclair ; vous vous dites : Tiens, c'est cela qu'il faudrait ! comme c'est mauvais, là où j'avais mis un noir il faut un clair, le bras était mal dessiné, la jambe trop courte... Et voilà votre tableau corrigé, trouvé.

Travailler les trois arts de cette façon, c'est se reposer d'un art par l'autre, et c'est un grand délassement, un très grand encouragement. Vous avez trouvé ce qui vous tourmentait, ce qui vous manquait dans votre tableau, vous trouvez autre chose dans votre sculpture ; vous redevenez gai de découragé que vous étiez peu d'instants auparavant, et il y a encore des fleurs pour vous, un nouveau sourire dans l'atmosphère de votre atelier. Parfum d'honneur et de moralité que vainement vous iriez chercher ailleurs.

Vous avez examiné attentivement le dessin que je vous ai fait passer ; je vois que le parfum de Léonard de Vinci vous a monté un peu au cerveau, car vous l'avez gardé un peu longtemps, j'en suis bien aise.

Ce que je tiens à vous persuader, c'est que l'art est partout et dans tout, qu'il ne faut jamais le scinder, le séparer, le faire partiel, individuel ; il est général toujours, pour être beau, c'est là sa condition essentielle.

La beauté n'est jamais une chose de détail, même chez les femmes ; la plus belle femme n'est véritablement belle que parce qu'elle possède dans son ensemble général quelque chose qui frappe et qui séduit.

Il en est de même d'un bel arbre, d'un beau cheval. Les chevaux, y a-t-il rien de plus beau? Au bois de Boulogne, en une heure, au moment où ceux qui sont riches vont, heureusement pour les pauvres, étaler leur luxe, leur vanité, les faisant ainsi jouir de ce qu'ils possèdent, il y a grand plaisir à comparer tel cheval à tel autre. Vous venez de voir un beau cheval, vos yeux en aperçoivent un plus beau encore, c'est la perfection, l'harmonie, la vie. Deux hommes ont peint le cheval; Gros y a largement touché; mais un seul l'a bien rendu, dans ses mouvements, dans sa fougueuse vie, selon moi, c'est Géricault, qui est mort trop jeune. — Géricault, c'est le cheval incarné, si je puis ainsi dire; il semble que l'âme d'un cheval soit venue se loger dans le corps d'un homme. Tous ses chevaux sont si vivants dans sa peinture, et de vraie race chevaline! Il y a une chose singulière; j'ai sculpté Géricault, j'ai dû étudier son type; si on regarde sa tête, son masque moulé sur nature après sa mort, on trouve qu'il y a quelque chose qui se rapproche un peu de l'anatomie de la tête du cheval; il n'a pas le nez, les pommettes d'un homme ordinaire. Il y a là, quelque chose de très singulier que d'autres plus forts que nous se chargeront de vous expliquer.

Ce qui est incontestable, c'est que Géricault est le seul artiste qui ait si bien réussi en ce genre, depuis Phidias, depuis la belle école d'Athènes, et même l'on peut voir dans son œuvre restée à l'état d'ébauche, jetée comme une fusée dans l'histoire de l'art, qu'il a été un peu plus en avant que les Grecs. Dans un voyage qu'il fit à Londres, Géricault fut fort impressionné par l'œuvre sublime du sculpteur d'Athènes; ce fut comme une révélation pour lui. Nous ne connaissions pas alors ce que nous savons aujourd'hui. Géricault avait vu les marbres pris par les Anglais, ces affreux Anglais, qui ont leurs qualités, mais auxquels, comme je l'ai déjà dit, je ne pardonnerai jamais cette profanation, cette injure faite à l'art. Ce sera un grand jour

que celui où les Anglais seront obligés de restituer au Parthénon, aux acclamations des nations civilisées, les marbres qu'ils ont enlevés d'Athènes.

Quel rapport y a-t-il, quel rapport peut-il y avoir, en effet, entre l'Angleterre et le marbre qui a pris forme par la main des enfants de la Grèce? Ne vaudrait-il pas mieux que la vapeur, les chemins de fer nous transportassent à Athènes où nous pourrions voir ces marbres scintiller au soleil, et admirer cette belle mer bleue d'Ionie, et jouir sous leur ciel, des harmonieuses créations de Phidias, plutôt que d'être obligés d'aller à Londres voir ce beau marbre blanc de Paros, enfoui, grelottant, pour ainsi dire sous les flocons noirs tombant des cheminées des usines et des cuisines anglaises? Quelle atmosphère agréable! Quand on pense à la Tamise et aux morbides exhalaisons de cette horrible sentine, on oublierait presque qu'on est au milieu des œuvres de Phidias. Et puis, ce qu'on voit derrière les vitres ce n'est pas le soleil qui éclaire le mont Olympe; Corinthe n'apparaît pas, car vous êtes dans un pays de brouillard où quelquefois il ne fait pas jour en plein midi. Malgré le bonheur qu'on éprouve devant ces sublimes ouvrages, tout heureux qu'on en soit, on ne peut s'empêcher de faire un retour sur soi-même; et tristement on suspend son jugement en se disant : J'aimerais mieux être allé à Athènes.

Reprenons notre cours.

Pour être logique dans notre enseignement, nous avons commencé par vous faire des yeux, c'est-à-dire une vue qui perçût nettement et justement l'objet que vous auriez à représenter. La première chose à faire, pour apprendre à dessiner, c'est d'apprendre à voir juste, et le moyen d'apprendre à voir juste, c'est d'apprendre la géométrie, qui est une base solide. Nous avons fait de la géométrie, qui est le dessin positif dans le sens du contour; puis, de la perspective, qui est le moyen de dessiner ce qui fait saillie, de ce qui vient en avant.

Je dessine un homme de bout, de profil ; j'ai sa silhouette. Les Égyptiens ont été les premiers maîtres de l'art, en peinture comme en sculpture. Les corps de leurs figures sont ceci, les deux pieds sont à côté l'un de l'autre ; c'est la momie. Il y a dans ce principe d'art quelque chose de très saisissant, de fondamental ; c'est véritablement le profil de la chose.

Plus tard, l'art se développant, les Grecs s'en sont servis. Je l'ai expliqué en parlant de l'architecture.

En passant, je dirai que tout le monde est plus ou moins architecte; il n'est personne qui, étant enfant, n'ait bâti quelque chose avec des dominos. Le sculpteur est un des hommes qui se servent le plus des moyens de l'architecture, même sans le savoir. On ne peut rien faire en sculpture sans bâtir ; or, le jour où l'on bâtit on est architecte constructeur, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas. Puisqu'on est obligé de bâtir, il faut raisonner, ce que vous avez à faire, et alors au lieu de le faire à peu près, on le fera juste.

Voici un vase grec, le fameux vase de Portland encore en Angleterre, et voici un vase égyptien. Pour des hommes plus ou moins exercés dans l'art, les formes de ces deux vases se tiennent de bien près. Cependant on sent que la forme égyptienne est plus primitive, plus géométrique, plus vive, plus incisive, mais peut-être, moins gracieuse que la forme grecque. Dans cette comparaison, il y a toute l'explication des deux arts. Dans les photographies de monuments que je vous ai montrées, vous avez vu l'art égyptien remarquable par sa solidité, par ses lignes ; ces monuments sont comme des monolithes, ils se tiennent d'un seul bloc, il semblerait qu'ils ont été bâtis avec un seul morceau de granit ou de porphyre.

Les Grecs suivent cette tradition, mais ils ajoutent l'ornement à leurs œuvres. Voici un torse antique qui est le *nec plus ultra* de l'art, parce qu'il a conservé la rigidité des lignes de l'art égyptien en y ajoutant la grâce et la souplesse.

A côté de cela, voici une espèce de momie ; eu égard aux principes, voyez comme elle est comprise. Personne n'est arrivé depuis à plus de finesse pour le dessin, de délicatesse, que cela. Voyez comme c'est bâti, comme l'ostéologie s'y trouve, comme on y retrouve ce qu'il y a sur le squelette.

Toutes ces choses n'existent plus dans les œuvres des artistes désordonnés des époques bâtardes de prétendus génies, et vous savez qu'il y a le génie mystique, le génie chaud, le génie froid, toutes sortes de génies enfin.

L'art, lorsqu'il est primitif, se ressemble toujours ; l'imitation de la nature se rencontre à peu près pareille, dans l'état primitif, c'est toujours le vrai, la géométrie; puis après le développement de l'art vient tout assouplir, quelquefois un peu trop : le caractère particulier de toute décadence, c'est l'amollissement, la rondeur. Cependant il faut y prendre garde ; vous vous souvenez de ce que je vous ai dit l'autre jour du divin Raphaël; vous pourrez le vérifier à Rome et même ici. L'ange de la peinture, le divin, qui apportait cette nouveauté, ce charme, cette grâce du premier âge, se laisse entraîner à la suite de Michel-Ange, le premier des ardents, des passionnés, des troublés de la fièvre, car Michel-Ange est troublé, fiévreux. J'apporterai ses chefs-d'œuvre; nous les comparerons à l'art grec ; vous verrez comme cet art de Michel-Ange est inquiet et comme il trouble ceux qui le contemplent. En novembre 1831, quand je vis le tombeau des Médicis dans la chapelle de ce nom, j'eus la fièvre; il y a comme une flamme qui anime tout cela ; j'en tombai malade. Mais j'ai retenu la leçon ; cette fièvre m'a été un enseignement. J'ai comparé, et devant les marbres du Parthénon, devant les œuvres de Phidias, je ne me suis pas trouvé malade; au contraire, cela m'a ravi, m'a charmé, m'a fait aimer et admirer davantage. L'art qui nous charme, qui nous fait aimer, vaut mieux que celui qui nous trouble. C'est ainsi que j'ai pu com-

prendre l'immense différence qu'il y a entre le génie des grands artistes grecs et le génie particulier de Michel-Ange, qui était un très grand homme assurément, mais sur les œuvres duquel tous ceux qui ont étudié et qui sont sincères, sont de l'avis que je viens d'indiquer.

Les Grecs, comme Raphaël, comme Léonard de Vinci, comme tous les plus grands maîtres, qui ont touché à ce point culminant de l'art, sont d'une délicatesse infinie, qui n'est ni trop ni trop peu. Lorsque vous considérerez des choses même très belles, vous sentirez que l'une est plus belle que l'autre ; l'art le plus beau est celui qui est le plus simple, le plus vrai, parce qu'il est le plus solidement tenu sur cette sorte de pointe d'aiguille qui est le parfait.

Le dessin, je le répète, est l'âme de l'art. Des gens qui passent pour être désordonnés dans leurs œuvres, sont très sages lorsqu'ils disent : Le dessin, c'est tout; je modèlerai avec de la boue, disait Géricault; qu'importe!... ce sera toujours dessiné. Et Géricault a cent fois raison ; un temple, une statue, un tableau, ne sont beaux que parce qu'ils sont d'un beau dessin. Restera-t-il à y ajouter le charme de la couleur? C'est ce dont nous parlerons plus tard lorsque nous entrerons dans les qualités plus spéciales de l'art du peintre.

Pour le dessin, il faut ce goût, cette mesure, qui n'est ni le *trop* ni le *trop peu* des Grecs. Lorsque l'art arrive au degré culminant de l'œuvre d'un homme comme Raphaël, il prend au passé tout ce qu'il a de meilleur. Le génie sérieux qui s'exprime, saura s'assimiler ce qu'il trouve de bon à prendre. Je vous ai dit que Raphaël avait pris dans la grange de San-Miniato un Christ tout entier de Fra-Angelico. Quand Raphaël en est arrivé là, il oublie son maître le Pérugin et sa manière tant soit peu gothique, et il adopte le nouveau sens que Léonard de Vinci vient de lui inoculer immédiatement à la vue de ses ouvrages si parfaits d'exécution. Et puis, il trouve sur sa route

ce génie qui le monte un peu trop peut-être, et qui s'appelle le terrible Michel-Ange, qui le trouble et le foudroie, aidé par la Fornarina, qui, elle aussi, lui fait perdre ses forces, l'ange de la peinture succombe dans cette double étreinte des baisers de l'amour et de l'art, étreinte violente d'un génie farouche qui le terrifie, et dans les caresses d'une belle et passionnée romaine, qui restera immortelle sous le nom de la trop sensible Fornarina. Raphaël, pour l'avoir aimée, meurt à trente-sept ans : l'ange de la peinture ne pouvait supporter eu même temps deux secousses aussi violentes pour une nature si exquise, si délicate et si pleine de tendresse. Lorsqu'il mourut dans toute sa gloire (et ce fut un deuil public en Italie), il ne faisait pourtant plus de l'art comme autrefois, ne se forçait-il pas un peu : il n'avait plus, suivant nous, cette chasteté, cette pureté, cette juste mesure, *ce charme*, tout en restant sublime encore, puisque c'est encore du Raphaël.

L'autre jour, j'ai tracé à grands traits sur le tableau noir à la craie, la figure tirée de sa fresque du Jugement de Salomon, qui est dans un compartiment d'un plafond du Vatican. Je recommence cette figure, en vous donnant des explications qui, pour le but que je me propose dans mon enseignement, ont une grande importance.

(Dessin au tableau.)

Pour vérifier l'exactitude de cette pose, je trace une ligne qui part de l'épaule, de l'attache du bras, puis une autre partant de la tête, parallèle à la première ; une troisième partant de l'attache de la main, puis une autre horizontale partant de l'épaule ; une autre passant au torse, une passant au genou, et enfin, une partant de la malléole interne. Toutes ces lignes m'indiquent que la figure est à peu près à sa place. Et lorsque vous aurez l'habitude du dessin exact, ces signes de vérifications seront toujours présents à votre pensée toutes les fois que vous dessinerez.

Voici un Christ de Sébastien del Piombo, cet homme si intéressant qui était entre Raphaël et Michel-Ange, cet homme de génie, mais manquant de tempérament, tout en restant lui-même. Il était élève de Jean Belin, de l'école des Vénitiens ; il arrive à Rome, se passionne pour Raphaël (j'ai chez moi un très beau tableau ébauché par lui de sa Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth); mais Michel-Ange le domine par sa puissante organisation, et il fait alors une deuxième et troisième répétition de son fameux tableau de la Visitation qui est au Louvre, dont on prétend que le dessin de ce dernier a été fait par Michel-Ange lui-même, ce qui ne m'étonnerait pas, car Michel-Ange se servait du pinceau de Sébastien del Piombo pour vaincre Raphaël.

Pour vérifier si cette figure est en place, je tirerai, comme pour la précédente, des lignes perpendiculaires et des lignes horizontales.

Ces deux figures vous sont indiquées pour vous montrer le danger considérable que présente l'abus du raccourci et aussi pour vous montrer les moyens perspectifs que l'on emploie pour rendre des raccourcis, mais en ayant soin de ne pas en abuser. Je vous l'ai signalé pour l'architecture à propos de ces voûtes crevées montrant, comme des lorgnettes de théâtre, des ordres superposés qui vont toucher au ciel. C'est une erreur.

Pour la peinture, la même désillusion s'opère. Des hommes très forts, à la recherche des moyens factices de l'art, se sont passionnés pour les raccourcis et ont fait des choses très désagréables à voir. Quand on sait ce qui appartient en propre à l'art, on a l'heureuse faculté de rester dans cette belle mesure du point culminant de Phidias et de Raphaël dans sa deuxième manière, ni trop, ni trop peu, avant que l'ange ne fût emporté sur l'aile diabolique de Michel-Ange.

Cela dit, nous allons commencer la sculpture ; mais nous

ne commençons à modeler que quand nous savons ce que c'est que la géométrie, la perspective, les lois principales de la mécanique ; nous savons aussi ce que c'est que bâtir avec trois, quatre, cinq pierres, monolithes énormes qui font une construction solide. Primitivement on a bâti avec du bois ; on a fait des montants, des linteaux de portes avec des morceaux de bois ; puis des temples qu'on a peints grossièrement. Un arbre équarri a été une colonne sur laquelle le dieu a été placé. Un dessin apporté de l'Océanie vous a fait voir un petit temple ayant la forme chinoise. Dans les pays placés sous le soleil, ils mettent des figures, des feuillages, et le tout est peint de couleurs plus ou moins criardes, plus ou moins sauvages.

Plus tard, avec la civilisation, on a fait des colonnes de briques apparentes, qui sont plus harmonieuses de ton ; on en a fait de charmantes ; il y a longtemps qu'on se sert de ce moyen, ce qui ne l'empêche pas d'être toujours bon. Cependant, comme la pierre vaut mieux pour être enfouie en terre, on a fait la base des monuments de pierre. On a trouvé également qu'il était mieux que les chapiteaux ressemblassent à la base, on les a fait en pierre aussi. Pour moi, il n'y a pas d'ordres en architecture ; c'est beau quand ça fait bien ; l'essentiel est de bien approprier les choses à la place qu'elles occupent. Le talent du charpentier, du menuisier, enjolivera les diverses pièces de bois du faîtage et des portes. La peinture pourra rendre plus gaies les diverses parties de l'habitation ou de l'édifice, elle viendra avec la sculpture faire sa partie dans l'orchestre. Il y aura la statue, la figure du Dieu, dans une attitude qui impose le respect ; elle sera entourée de fleurs. Lorsqu'on a du marbre, comme aux environs d'Athènes, on s'en sert pour bâtir les temples ; et comme le marbre est pour vivre éternellement, on fait des colonnes fort épaisses. Au-dessus du chapiteau, on place un symbole, des accompagnements, puis le dieu sur son piédestal.

Voici l'art de la Grèce qui est arrivé.

Pour faire ces diverses choses, il a fallu savoir ce que c'est qu'une coupe, un plan et une élévation. Je vous ai dit ce qu'était tout cela; vous ne l'avez pas oublié.

Maintenant que nous connaissons ces diverses choses indispensables pour arriver à modeler, nous allons commencer cette opération.

Voici un torse, un fragment de frise ramassé à Athènes.

On a dit que les anciens ne savaient pas l'anatomie. Le hasard fait que nous avons là un morceau moulé sur nature, un écorché; on dit que celui qui l'a fait mouler est un médecin enthousiaste de sa préparation au pavillon de dissection : je le crois, le morceau est fort bien préparé et le sujet était on ne peut mieux constitué. Comparez cet écorché au fragment de torse trouvé à Athènes, et vous serez frappés de l'exactitude des formes de cette portion d'homme; partout où vous posez une règle, les plans s'appliquent également et d'une manière identique, et sur le morceau de sculpture trouvé à Athènes et sur la pièce anatomique moulée aujourd'hui sur nature.

Dans une statue, la forme générale doit dominer les formes particulières. Ce qui fait que beaucoup de statues pleines de mérite, avec des détails charmants, ne remplissent pas le but, ou font même un mauvais effet, c'est que les parties de détail jouent un rôle trop important, et qu'ils ne restent pas ce qu'ils doivent être, subordonnées à l'ensemble. Jamais Phidias ou celui qui a exécuté ce torse dans la frise du Parthénon, ne s'est douté qu'il serait ramassé un jour dans un coin de l'Europe moderne, et soumis à la comparaison, à l'épreuve que nous lui faisons subir en ce moment. Cela prouve la puissance de la vérité; quand une chose est vraie en principe, elle reste vraie jusque dans ses plus petites conséquences, dans ses moindres détails.

Procédons maintenant à l'exécution. Je n'ai pas la prétention

de vous faire ce torse en cinq minutes; je n'ai pas la dextérité de certaines gens.

La première chose à faire, c'est de bâtir et de bâtir solidement, et pour cela il faut apprendre les lois de l'équilibre et de la construction.

J'étais déjà assez fort pour avoir obtenu sur ma figure d'Hyacinthe mourant un premier second prix de l'Institut, qu'il m'a fallu passer quatre à cinq semaines à tâcher de copier ce même torse exactement, et je passais pour faire vite. En 1833, dans ce temps où mon ami et l'un de mes maîtres alors, M. Duban, était embarrassé, j'ai fait pour lui être agréable de la sculpture décorative pour les fêtes de juillet à un vaisseau de plâtras et de carton, devenu célèbre par un procès scandaleux, j'ai modelé en plâtre, et en deux journées, aidé seulement de mon mouleur, une figure de la France à la poupe de ce vaisseau, qui mesurait 18 pieds; j'ai fait encore au même vaisseau d'autres figures de plâtre et des bas-reliefs, mesurant 4 à 5 mètres et en quelques heures seulement. J'avais donc l'habitude du travail de la matière : eh bien! à cette époque-là, j'ai passé plus d'un grand mois à tâcher de rendre ce petit torse que vous avez devant les yeux et que je vais ébaucher devant vous. — C'est que, si pour le public et la postérité il n'y a qu'un seul art, pour les artistes il y a deux sortes d'arts : l'art d'à peu près, l'art léger qui se fait très vite, et l'art juste et profond qui s'exécute lentement. Quand on veut être artiste, sérieusement artiste, il faut chercher l'art juste. Si vous avez passé beaucoup d'heures de votre vie à chercher ce qui est long à trouver, le jour où vous serez obligés de faire vite, vous rencontrerez sûrement dans votre main dirigée par votre esprit ce que vous aurez été tant de temps à apprendre. Le contraire justement arrive aux charlatans, aux impuissants ou mal nés, peu importe le nom, qui veulent faire très vite pour gagner

beaucoup d'argent. Ce n'est pas leur faute s'ils font mal, ils n'ont pas appris ce qui est beau et bon ; il ne faut pas s'en prendre, à eux, mais à leur éducation.

Je n'ai pas la prétention, je vous le répète, de faire en quelques minutes ce torse exactement.

Il faut avoir un grand amour, je vous assure, et du meilleur possible, pour faire ce que je fais là devant vous; ça pourrait m'être très désagréable surtout depuis qu'il y a eu quelque chose de célèbre dans ce genre à l'un des théâtres du boulevard. L'honnêteté du but justifie les moyens. Je sens que le but est bon, honnête, loyal; je ne répugne pas à cette petite scène et je l'aborde franchement.

Comme point de vérification, pour la sculpture, nous avons encore la géométrie, le fil à plomb, qui est la perpendiculaire. Je masse ce torse du mieux que j'ai pu, et j'examine avec le fil à plomb si mon travail marche bien, est exactement construit.

Si je mettais plus de temps, j'arriverais à faire plus juste encore, c'est certain.

On va jeter du plâtre là-dessus pour vous donner une idée de ce que c'est que le moulage, dont il est question dans le programme de ce cours.

Je reviens sur ce principe, que les trois arts du dessin, peinture, sculpture, architecture, ne font en théorie comme en pratique, qu'un seul et même art, car tous trois existent et vivent des mêmes éléments : la ligne, la forme et l'effet. Je ne comprends pas qu'il y ait des gens qui trouvent singulier, original, de traiter la question d'art comme je la traite; pourtant, je trouve cela fort naturel, la traiter autrement me paraît une aberration de l'esprit; ce sont les malheurs des temps qui sont cause de tout cela. Si la belle tradition avait été suivie, on ne serait pas arrivé aux spécialités de nos jours, et tous nos grands artistes modernes seraient à la fois peintres, architectes et sculpteurs, et peut-être plus encore.

La sculpture, comme vous le voyez sur ce torse, ce sont des plans superposés. Cette femme nous ravit par ses formes, par sa grâce, parce que tout a été étudié ; pas une fausse note, tout est juste à sa place, sans effort; pas un trou, pas un angle aigu, pas une pointe qui accroche l'œil, comme ce gothique qui me blesse autant le cœur que la raison et la vue ; pas de ces choses anguleuses qui sont comme des fourches pour jeter les damnés dans l'enfer. Il n'y a pas d'enfer dans l'art; mesdames et messieurs, l'art, comme les rayons du soleil, c'est le paradis de la terre, c'est l'amour. Il n'y a d'enfer que pour les gens qui ne sont pas artistes ou qui n'aiment pas l'art, ou qui ne le comprennent pas.

Sans vous y connaître beaucoup, vous pouvez juger d'une manière infaillible toute œuvre d'art, sculpture, peinture ou architecture. Du moment qu'en examinant une œuvre, vous n'êtes pas saisis par quelque chose de fin, de sensible, de délicat et de simple, passez outre, vous perdez votre temps. Restez dans cette grande et simple loi ; ne vous entourez que de ce qui est beau, que de ce qui est bien ; faites de l'art dans ces conditions-là, et soyez sûrs qu'il vous en restera toujours quelque chose, quelque faibles que vous puissiez paraître.

Pour arriver en sculpture à faire quelque chose de passable, il faut ébaucher longtemps. J'ai bâti ce torse en quelques instants; je ne suis pas encore dans l'âge de la décrépitude, je le suppose, mais si je voulais rendre tous les plans qui s'y trouvent, j'en aurais pour un temps infini. Les chefs-d'œuvre ne s'improvisent pas; quelquefois, mais cela est rare, ils se réalisent plus ou moins vite par un éclair sublime qui nous arrive, mais cela ne se produit qu'à la condition d'avoir reçu une éducation forte qui nous permette de réaliser avec exactitude ce que nous éprouvons. Mais pour cela faire, il faut compter parmi les plus forts. Ébauchez longtemps, ébauchez toujours, en cherchant avec cet amour, avec cette passion du

beau, qui doit vous soutenir jusqu'à la fin. Quant à moi, j'espère bien mourir sur notre champ de bataille à nous, dans l'atelier, en cherchant, en travaillant ; c'est là la vraie vie glorieuse de l'artiste, la chercher ailleurs, c'est se tromper.

En terminant, la dernière fois, j'ai traité, comme il le mérite, l'art du caricaturiste spéculateur, c'est-à-dire en le fustigeant. Ce n'était pas assez encore ; entraîné par le dégoût qu'un tel art m'inspire, comme si cela pouvait s'appeler de l'art, j'ai oublié de vous dire qu'avec notre légèreté habituelle et toute française, nous avions confondu la mauvaise farce faite avec de l'audace seulement, avec cet art sublime créé par le génie observateur de ces hommes qui s'appellent Aristophane, Molière, Lavater et Gall. Ces grands hommes nous instruisent, nous corrigent et nous amusent ; les autres, s'ils amènent un sourire sur nos lèvres, c'est un triste sourire, puisque, le plus souvent, ce sourire nous a flétri le cœur. Je le confesse, à aucun âge je n'ai eu de plaisir à voir ces grosses bêtises qui font rire tant de gens dans leur platitude ; elles m'ont toujours plutôt révolté. Les yeux intelligents, l'esprit, qu'on a accoutumés à des choses belles, n'assistent pas volontiers à ces sortes de saturnales du goût, à ces spectacles de niaises stupidités qui froissent d'autant plus notre sensibilité. Nous sommes habitués à quelque chose de bon, de vrai, de juste, il y a en nous comme un bien-être intérieur que l'on tient à conserver dans son cœur. Les comédies de Molière nous montrent des portraits moraux des ridicules, qui sont pris sur le fait. En sortant de la représentation d'une de ses comédies, nous sommes tous devenus plus ou moins bons, car tous nous avons pu reconnaître en nous un de ces petits travers, un de ces petits coins sur lesquels Molière a quelque prise, quelque chose à nous dire, et pour nous instruire et pour nous corriger, *castigat ridendo mores.* Cet homme est si étonnant, si fort, si grand, que même après avoir assisté à la critique san-

glante de quelques-uns de nos vilains défauts, nous reprenons, le cœur réjoui, le chemin de notre logis, sans fatigue aucune; il y a en nous un bien-être, un je ne sais quoi qui nous contente et nous satisfait. On ne saurait dire pourquoi...

Il en est de même pour les trois arts du dessin : peinture, sculpture et architecture. Tout ce qui est beau, raisonnable, sensé, utile, dans ces trois arts, nous cause le même plaisir, le même bien-être, qu'une pièce du bon, du divin, du grand Molière.

Au temps de Molière, on ne fut pas étonné de voir choisir le plan d'un médecin de Perrault pour construire la colonnade du Louvre; et aujourd'hui l'on s'étonne qu'un peintre fasse de la sculpture, qu'un architecte soit sculpteur. La critique si bénigne, si complaisante pour tout individu qui débute soit comme peintre, soit comme sculpteur, soit comme architecte, sans même se rendre compte des études faites par ce dernier, devient terrible et d'une exigence, d'une intolérance incroyables, lorsqu'un artiste qu'elle a pu admirer comme peintre lui montre un plan d'édifice, un modèle de statue, un tombeau. Ils oublient que le peintre, le sculpteur ou l'architecte sérieux ont fait, ou au moins auraient dû faire tous les trois les mêmes études. Les facultés humaines se tiennent toutes. L'une d'elles sera d'autant plus forte que les autres auront été plus développées; c'est une vérité sanctionnée par toute la philosophie. Il serait au moins étrange qu'il n'en fût pas ainsi dans le domaine de l'art. Non, encore une fois la loi est la même. L'art du peintre, l'art du sculpteur et l'art de l'architecte sont inséparables, ils se fortifient l'un l'autre, ils sont, en un mot, un seul et même art.

En général, à Paris, la presse est d'une condescendance singulière, les critiques sont fort indulgents pour les débutants inconnus. Ils éprouvent même un grand plaisir à dire à leurs

lecteurs mille détails sur leur vie, s'ils sortent d'un comptoir, d'un régiment de zouaves ou de contrebandiers, etc.; mais si un peintre, ayant quelque célébrité, amant épris sérieusement de son art, a le courage de la synthèse, et à l'exemple des maîtres anciens, se risque à montrer une idée, en architecture, un morceau de sculpture; un plan qui ne soit pas cette vieille chose surannée de l'école, un plan qui ne soit que l'expression d'un besoin bien satisfait dans toutes les conditions de la vie moderne, ou bien qu'il se mette à modeler un buste, une statue... horreur, exécration ! il n'y a pas d'injures qui ne lui soient vomies à la face. Le scélérat des bagnes, l'assassin, mesdames et messieurs, est un ange auprès d'un tel homme. Quoi, vous qui avez étudié, la ligne, la forme et l'effet en faisant de la peinture, vous oseriez appliquer vos études consciencieuses à l'architecture, à la sculpture ! Vous êtes condamnés, condamnés, entendez-vous bien ? Le Code pénal n'a pas pour vous une peine afflictive et infamante à vous faire subir ; mais le Code social, la stupidité humaine, l'envie, sont là, et vous condamnent aux galères perpétuelles de la misère, et des labeurs incessants, sans autre récompense que l'espoir d'une justice tardive, et *après la mort!!*

Oui, j'en pâlis de honte pour mes contemporains, c'est ainsi que l'on traite ceux qui, trop rares parmi les artistes modernes, ont l'immense courage d'affronter le ridicule, le martyr ! ! ! Et j'ai vu la sculpture, la statuaire même déshonorée ; cet art si pur, si chaste, si noble, si virginal, a été prostitué de nos jours... On a osé faire de la charge, de la caricature en sculpture au XIXe siècle, et ceux-là même qui le font ou l'approuvent osent nous parler de progrès ? Quand le progrès matériel marche seul, ce n'est pas, pour moi, un progrès réel. J'applaudis de grand cœur aux découvertes du XIXe siècle ; j'entreprends même en ce moment un monument destiné à les consacrer, monument que je voudrais voir immense, mais cela

ne m'empêche pas de crier bien haut qu'il faut vivre en même temps par le côté moral, car si l'on ne marche que d'une jambe, on ne peut pas aller bien loin, et je crois que la jambe qu'on néglige est précisément celle qui nous conduirait le plus sûrement au but. Je ne puis croire au progrès qui a amené le grand art de la statuaire à se prostituer, à se faire l'entremetteur de l'homme d'argent, de l'oisif, avec les filles de marbre ou les dames aux camélias, immortalisées dans la terre cuite, en attendant du Paros, après avoir illustré les filles, l'on se doit bien d'illustrer les pères et les mères ; des chiffonniers avec leurs crocs et leurs mannequins donnant le bras à de vieilles Vénus en haillons crottés, qui roulent l'un sur l'autre dans la fange de la rue Mouffetard. Encore si l'on représentait ces derniers dans la poétique de leur vie de misère et de privations, cela pourrait avoir quelque chose de touchant ; mais le plus souvent ils sont montrés dans ces chefs-d'œuvre qui charment les sots avinés, l'œil atone, ne pouvant plus se tenir sur leurs jambes, s'étayant mutuellement. Quel beau groupe, mesdames et messieurs ! n'est-il pas digne de tenter un artiste, un grand statuaire ? Le plus grand du siècle ne ferait pas assez...

J'ai dû signaler ces choses, parce que non-seulement cela se fait, se vend et s'achète, mais parce qu'il se trouve de nos jours de fines lames dans la presse pour les défendre, de bonnes plumes, de grands critiques, les princes de la critique, comme on les appelle, des hommes qui, ayant pris quelques notions de l'art, non une véritable éducation, éprouvent un véritable bonheur à louer, à exalter ces horreurs-là. Les pauvres jeunes gens qui les font aujourd'hui ces groupes honteux, ont souvent pour excuse la misère, qui est si souvent mauvaise conseillère ; mais que des hommes qui ont la prétention de diriger le goût dans notre beau pays de France se posent en admirateurs enthousiastes de cette sorte d'art, on ne saurait

l'admettre, et il faudrait repousser avec indignation les pages intéressées de ces malheureux écrivains.

Je prévois une objection qui pourrait m'être faite et je tiens à y répondre.

Comment voulez-vous, dira-t-on peut-être, que de pauvres jeunes gens, que des élèves sculpteurs, s'occupent à la fois de peinture et d'architecture, alors qu'ils ont déjà assez de peine à faire, à payer leurs études en sculpture proprement dite ?

Quelques exemples rassureront les plus timorés. Moi-même, tout le premier, sans me faire des qualités à part, ni sans me parer d'une fausse modestie, à quinze ans, pour gagner ma vie, je faisais de l'ornement, je sculptais des modillons. Mes soirées étaient consacrées à l'étude de la littérature et de l'anatomie. Je trouvais même le moyen de payer des maîtres de musique, parce que dans ce temps-là il n'y avait pas de cours publics et gratuits comme il y en a partout aujourd'hui. J'ai fait cela, comme tant d'autres, par moi-même, sans protecteurs, ce dont je suis très fier ; l'homme qui se met sous une *coupe* ne marche plus, il suit, et, dans l'art, il faut marcher et ne pas suivre. Cela ne m'a pas empêché de trouver encore le temps dans les grandes occasions de payer de ma personne. Tout en faisant mes modillons, en 1823, à la Sorbonne, je suivais attentivement un journal qui était l'organe le plus avancé de l'opinion publique, le vieux, le bon *Constitutionnel*, qui était alors un gaillard. Il racontait dans ses colonnes le procès de ces quatre malheureux sergents de la Rochelle, pauvres jeunes gens qui ont au moins la sympathie de tous les hommes de cœur ; c'est une belle tombe que celle de ces infortunées victimes. J'étais un enfant, je n'étais pas fort ; je n'ai jamais été fort qu'en la société très rare des honnêtes gens et de ma conscience. Mais toutes les fois qu'il m'a semblé que quelque chose était juste et bon, je l'ai dit tout haut, je l'ai défendu quand même, et je le défends encore ici à l'heure où nous

sommes ; je ne me gêne pas, je n'ai pas de motif pour me gêner : car je dis simplement qu'il fait jour en plein midi. Je parvins donc, ce jour néfaste, à me trouver au bas du pont au Change, au jour et à l'heure où les quatre malheureuses victimes passaient sur leur fatale charrette. Le hasard, ce je ne sais quoi de providentiel, m'avait poussé là. Gamin de Paris, m'exaltant pour tout ce qui était généreux, j'étais parmi les amis des quatre sergents, rassemblés en cet endroit, pour leur dire un dernier adieu, s'ils ne pouvaient les sauver. Je crus un moment que nous allions y réussir ; à un moment il y eut un échauffourée, une bousculade et je me battis à coups de poings avec un garde-du-corps; mais l'artillerie avançant, tout fut fini ! ! Jamais, pendant ma vie, je n'ai reculé quand il s'est agi de défendre une cause qui m'a paru juste et vraie.

Plus tard, en Italie, en 1831, toujours amateur du vrai et du juste, j'ai trouvé moyen de continuer mes études, tout en me compromettant pour la cause de la liberté du peuple italien, et bien que je fusse, deux ans après, obligé de faire la rente qu'on doit à ses parents quand ils n'ont pas de fortune, qu'ils n'ont d'autre bonheur dans la vie que la conscience d'avoir beaucoup travaillé, je l'ai fait, c'était mon devoir ; je vous conseille de le faire aussi. Rentrez chez vous, travaillez, allez partout où l'on s'instruit. Fuyez les cafés, les endroits de plaisirs, qui dans mon temps n'étaient ni si brillants ni si attrayants, je le confesse, qu'ils le sont aujourd'hui. A Paris comme à Rome, douze sous me suffisaient pour me nourrir ; mon estomac était très commode, très complaisant.

A Rome, je prenais des modèles que je payais dix francs par jour; je n'avais de désirs, d'appétits sérieux que pour apprendre. Vous m'avez excusé d'avance de vous parler de moi, car, en vous parlant à cœur ouvert de ce que j'ai dû faire, les épreuves que j'ai dû subir dans toute ma vie laborieuse, je viens de citer l'exemple de tous les gens qui ont voulu tra-

vailler et faire quelque chose d'utile et de bon. C'était pour vous dire qu'il n'y a pas de misère qui doive arrêter l'élan des hautes aspirations, la noble ambition des cœurs généreux. Et je termine, en vous répétant que c'est par l'ordre et par l'ordre seulement qu'on peut espérer le progrès. (Applaudissements.)

SEPTIÈME LEÇON.

23 DÉCEMBRE 1860.

Mesdames et Messieurs,

Aujourd'hui, nous allons continuer la sculpture.

« La sculpture, ai-je dit dans mon *Cours de dessin*, se com-
» pose, comme la peinture et l'architecture, de la ligne, de la
» forme et de l'effet. La forme est son domaine particulier
» comme sculpture; néanmoins, la ligne, la forme et l'effet
» sont tellement inséparables qu'à nos yeux ils représentent à
» eux trois l'unité dans l'art.

» Pour exécuter une œuvre de sculpture, il faut procéder
» comme pour la peinture, l'architecture et le dessin : du
» simple au composé, de la masse aux détails. C'est tellement
» vrai, qu'une statue grecque, un fragment ruiné, dont tout le
» charme du travail a disparu, est encore une belle chose par
» sa masse seule, sa grande tournure, sa belle ligne générale,
» la belle harmonie, les beaux rapports de ses proportions. »

Vous avez sous les yeux un torse qui est assez ruiné, c'est un tronçon de figure ; bien que dans ce morceau le charme du travail soit complétement disparu, ce torse n'en reste pas moins une chose très belle. J'ai été comme tant d'autres qui n'en savaient pas plus que moi, passionné pour le gothique, j'ai passé au tamis de mes investigations tous les prétendus chefs d'œuvre sortis de ce vilain art; j'ai acheté cette petite statue gothique comme étant ce qu'il y avait de plus beau

dans le genre; eh bien! l'avouerai-je à ma honte, à ma confusion? dans ce travail de la statuaire gothique, vous ne trouverez même pas la construction, pas de squelette; les os manquent, il n'y a pas de sternum, pas plus que de clavicules, et à un âge de sincérité et d'ignorance, l'on m'a fait admirer cela. Oh! les imposteurs, ou les imbéciles!!! Il en est de même pour cette statuette de madame Nandchilde, tandis que dans le tronçon de torse que je vous montre, que vous pouvez vérifier, que vous avez là sous vos yeux, comme dans les fragments du Parthénon que je vous ai fait voir l'autre jour, l'ostéologie est parfaite. Je défie un anatomiste, quelque difficile qu'il soit, de ne pas trouver ici son compte, tout ce qui constitue la structure humaine dans la plus belle réalité.

Voilà un squelette. Comparez la nature avec l'art gothique. Vous voyez bien que la place des côtes manque dans ces *magots* gothiques que j'ai achetées dans le temps avec un grand amour et un véritable désir de m'instruire. Je le répète, les os n'y sont pas, et quand, dans une œuvre de statuaire, les os commencent par nous manquer, il ne reste plus grand'chose; c'est comme si un édifice n'avait pas de charpente, soit en bois, soit en fer, pour soutenir sa toiture. Et remarquez que le concours que nous ouvrons ici est de la plus grande loyauté; j'oppose ce qu'il y a de plus célèbre, de reconnu pour ce qu'il y a de supérieur, de meilleur, de plus parfait en statuaire monumentale des deux côtés, et chez les gothiques et chez les Grecs; car si je descendais des édifices pour rentrer dans les galeries publiques, je vous montrerais une série de fort belles statues antiques, où je ne vous parlerais pas seulement d'ostéologie en fait d'anatomie.

Dans la très belle statue du Gladiateur combattant, comme dans celle du Gladiateur mourant, les muscles, les tendons, les apophyses, et même la peau, sont aussi justement modelés que bien attachés, la forme en est si parfaite que le sang

paraît circuler sous cette peau dans ces marbres sublimes, aussi vivants dans leur grande et belle tournure, que ces belles et chastes statues de Vénus sont charmantes sous leurs formes suaves et belles parmi les plus belles.

Toujours ce que nous avançons, nous tâchons de le prouver. Si dans cet auditoire il se trouvait quelqu'un qui crût avoir une protestation à faire, une contradiction à élever, nous serions tout prêt à l'écouter. Nous désirons la lumière; nous tâchons de vous dire ce que l'étude et l'expérience nous ont appris; nous savons que tout est relatif, que rien n'est absolu, et par cela même, nous appelons la lumière, de quelque part qu'elle nous vienne. S'il y a quelqu'un ici qui puisse prouver que ces figures gothiques sont construites même avec leurs os seulement, nous passerons condamnation; mais si, comme vous le voyez, il manque toutes les choses principales sans lesquelles le corps humain n'existe pas, il est clair que l'art gothique est un art inférieur.

L'art supérieur est celui qui, lorsqu'on l'étudie et l'approfondit, gagne au lieu de perdre. C'est ce qui arrive pour l'art grec : plus on l'étudie, plus on le trouve fort. Je trouve qu'il est inutile de perdre son temps à chercher l'art inférieur quand l'on a pour s'éclairer l'art supérieur. Si dans mes paroles il paraît y avoir de la passion, ce n'est que celle du vrai. Je crois vous indiquer les moyens les plus sûrs pour arriver, sans perte de temps, au but que vous voulez atteindre..., et, sachez-le bien, ce que je vous ai signalé, en vous le démontrant comme laid et d'un art très inférieur dans des figures, existe également partout; dans ce qui constitue l'œuvre des cathédrales gothiques, dans les moulures, dans toutes les formes qui tiennent à son architecture.

Depuis que l'art gothique est redevenu à la mode, — et nous avons vu germer cette frénétique maladie, où d'autres causes que l'intérêt de l'art ont pu passionner le débat, — depuis trente

ans, les chevaliers, les trouvères, coiffés de toques à plumes, chaussés de souliers à la poulaine, toute la friperie renaissante, l'art des missels et des tapisseries, comme un peu plus tard le laid gothique, au nom des études historiques, sont devenus fort à la mode chez nous, et ont tenté de renverser l'art grec et romain. La conquête des poëtes allemands faite par un groupe dit *romantique*, groupe très peu nombreux, auquel on voulut bien alors ajouter mon nom dans le public, sans que j'aie rien fait, que je sache, pour mériter un tel honneur; car jamais je ne fis partie de la petite chapelle, dont le grand-prêtre était Victor Hugo.

Un roman célèbre, *Notre-Dame de Paris*, du poëte illustre, rendit au gothique un prestige qu'il n'avait jamais eu, même dans les plus beaux temps des splendeurs de l'Église catholique, car, dans ce temps-là, les fidèles se contentaient de prier, mais ne raisonnaient pas. Grâce au style puissant et coloré de Victor Hugo, le gothique est devenu populaire, à une époque où prolétaires, nobles et rentiers ne croyaient plus qu'à très peu de chose, presque à rien.

Personne n'a songé à se demander si ce succès était bien dû seulement aux connaissances plus que douteuses du poëte en architecture, en sculpture et en peinture. L'ami, l'admirateur des Louis Boulanger, des Lassus et des *Jéhan* Duseigneur, ne m'inspire pas grande confiance; et l'affreuse gravure du hideux gibet de Brown est la signature du génie du grand poëte, de sa délicatesse et de ses aptitudes toutes particulières de son goût très intime pour le laid et l'horrible, dans l'art.

La séduisante figure d'Esméralda, la saisissante figure de Claude Frolot, et la touchante passion du monstre Quasimodo, sans oublier la jolie petite chèvre blanche, ont fait passer bien des choses. Et pour nous, qui n'avons à flatter personne, pas même tout le monde, le public, en un mot, nous

dirons que le grand Victor n'a dit que des sottises quand il a parlé de sculpture, de peinture et d'architecture. Et le pauvre Brown, si affreusement pendu, par lui, si dégoûtant, si épouvantable, vous dit ce qu'il aime en peinture, le grand poëte...

Nous savons bien ce qui va nous être opposé. Les grands mots : religion, sentiment, etc. Laissez-nous tranquilles ! Ni la religion, ni le sentiment n'ont rien à voir là-dedans. C'est une affaire de mode, et voilà tout... Et tant que la passion humaine régnera sur la terre au nom de l'ignorance, au nom de la mode, au nom de la stupidité, je me fais fort de faire prosterner devant une paire de pantoufles, le peuple français, ce peuple si fort et qui passe pour si malin, le plus malin des peuples. Oui, il adorera, au nom de la mode, tout ce que vous voudrez, même ce que je ne puis pas vous dire...

Comme je l'ai dit et redit, une œuvre en sculpture est supérieure par sa masse, par sa construction juste, exacte. Dans la dernière séance, je me suis étendu sur cette idée qu'il ne fallait pas confondre le désordre avec le génie. La flamme, le génie, c'est l'ordre, la chose profondément sentie, très bien exprimée et assise sur la base solide de la raison.

« Il n'est pas besoin de recommander de ne commencer à » sculpter qu'après que l'élève aura longtemps dessiné ; il » doit, aussitôt qu'il commence à modeler, s'exercer à peindre. » Il est indispensable pour lui d'étudier l'anatomie, l'ostéologie » d'abord, puis la myologie. »

Voici une petite figure que je vais chercher à copier ; c'est un embryon, un petit joujou : voyez cependant comme c'est noble et beau. Je défie qu'on y trouve une faute d'anatomie dans cette petite statuette, plus petite que votre petit doigt et que l'on pourrait, sans qu'elle y perdît, faire grande, plus grande que le plus grand colosse. De quelque côté que vous la tourniez, cette petite figurine, elle est si parfaite, elle est si élégante, si bien tournée, qu'elle est aussi grande dans

ses petites proportions, que tout ce qu'il y a de plus grand. Pour moi, c'est tellement beau, tellement sublime, que je ferais volontiers ma prière tous les matins devant ce chef-d'œuvre.

La grande proportion de l'œuvre n'est donc pas la grandeur dans l'art; la preuve, c'est que ceci est grand malgré sa petite taille, ses proportions exiguës, tandis qu'il arrive souvent que des choses très grandes de dimensions ne sont que très grosses, très hautes ou très larges, et nonobstant très mesquines, ou bien très laides et même souvent très petites, malgré leur énorme grosseur..., l'idée qui les a conçues étant basse et vulgaire.

« Nous donnons (planche 1) un croquis de l'anatomie com-
» parée de l'homme, du cheval, du singe et de l'oiseau, d'un
» aigle, afin de frapper par leur analogie. »

Voici ce croquis. Tous ces êtres ont une colonne vertébrale, des bras, des jambes, etc. L'analogie tient à tout cela. Séparer une chose de l'autre dans l'art, c'est apprendre mal, quand ce n'est pas apprendre du tout.

« Il est impossible de peindre ou de sculpter un homme ou
» un cheval, si l'on ne connaît son mécanisme ou sa char-
» pente. Comment exprimer le mouvement, la forme exté-
» rieure, si l'on ne connaît pas le dessous? C'est comme si l'on
» voulait bâtir une maison sans connaître l'art de la construc-
» tion et de la charpente. »

Tout se tient, et qu'on ne dise pas : c'est de l'ambition. Non, ce n'est pas de l'ambition, c'est de la logique, c'est de la raison, c'est de la probité; nous ne pouvons toucher à la sculpture sincèrement, sérieusement, sans nous occuper d'architecture et même de peinture.

« Effectivement, en sculpture, il y a la charpente, l'arma-
» ture de fer, qui porte, qui soutient l'argile, qui est le sque-
» lette de la statue, qui est sa solidité, comme la charpente est
» la solidité de l'édifice qu'elle soutient. »

Je vous fais passer deux armatures, celle d'un Hercule appuyé sur sa massue, et celle de la statue équestre du fils Balbus, et je vous donne aussi le croquis de la statue équestre complète, afin de mieux vous faire comprendre comment les choses se tiennent, et comment on peut faire tenir l'argile en l'air. « Ces angles saillants qui nous frappent dans la statue » que nous voulons imiter, qui déterminent la longueur de » chaque membre, que sont ils autre chose que les os, qui » nous disent, sous les draperies mêmes : là est le genou, ici » le coude, etc.? »

J'ai envoyé chercher un fragment de bas-relief, c'est une belle statue grecque très connue des artistes, mais assez peu connue des amateurs, qui vous démontrera cela d'une manière évidente, que même sous les vêtements, sous les plus riches draperies, le corps existe. Je tiens à ce que vous vous graviez bien dans l'esprit les grandes lois fondamentales qui ne doivent jamais être oubliées... Sous des draperies, dans ce chef-d'œuvre, vous verrez un beau corps de femme vivre, exister, respirer; vous verrez les parties saillantes, tout ce qui s'exprime, admirablement dessiné, et cette statue si finement drapée, ce précieux morceau de l'art grec, vous montrera la différence qu'il y a entre un art complet arrivé à son apogée, et un art qui n'est qu'une chose d'impression fausse, et d'un sentiment faux.

« ... La figure humaine, la plus belle œuvre créée par » Dieu, la plus difficile à rendre par les hommes, que les génies » seuls ont pu rendre en sculpture et en peinture pour notre » admiration.

» Il n'y a pas plus de proportions exactement identiques » chez l'homme qu'il n'y a de proportions exactement sem- » blables dans les colonnes. La mesure vraie est celle que » l'artiste donne à ses figures, pour la place qu'elles doivent » occuper, mesure qui n'est bonne que lorsqu'elle fait dire :

» c'est beau ! Ces proportions varient à l'infini, comme toutes » les choses de la nature. On donne à l'homme de sept à dix » têtes ; la statue de Germanicus a sept têtes et demie ; celle » de la Vénus de Médicis en a huit ; l'enfant à l'oie a cinq » têtes, etc. »

Je vous fais passer un croquis de ces proportions.

A l'appui de ce que je viens de dire, je citerai encore une fois le beau fronton du Parthénon, qui, lorsqu'il était à sa place, rendait juste l'effet qu'il devait produire, ses figures étaient élégantes, bien que, vues de près, elles paraissent un peu courtes. Je vous rappellerai aussi l'histoire que je vous ai racontée dans la deuxième séance, de ces deux statues, l'une faite par Phidias, l'autre par un autre sculpteur athénien, ce qui prouve combien il est nécessaire de connaître les lois de la perspective. Une figure qui doit être placée à un endroit éloigné, élevé, a besoin de formes soutenues ; une figure plus mince et plus légère, pourra être placée sous les yeux, faire autrement serait faire des choses défectueuses, ce serait commettre une grosse erreur. Les proportions mêmes du corps humain doivent s'allonger ou diminuer, sans mentir à la vérité pourtant ; car il faut toujours que les os soient à leur place. Dans les individus, la nature l'indique ; tel homme est plus grand ou plus petit que tel autre, tout en étant parfaitement proportionné, parfaitement beau dans son genre, dans son être harmonieux, dans son ensemble.

Aujourd'hui il y a une prétendue école qui croit avoir découvert quelque chose de nouveau ; or, il n'y a rien de nouveau sous le soleil que ce qui est bien, parce que c'est toujours rare ce qui est beau. Je veux parler de l'école improprement dite *réaliste*. Je ne sais pas ce qu'on veut dire par là. Il n'y a pas eu d'artistes, non, à aucun temps, il n'y en a jamais eu qui aient montré des choses ayant de belles et solides qualités, sans être réalistes, sans être vrais. Laissons donc ce mot de côté aussi

bien en littérature qu'en peinture et en sculpture. Les chefs-d'œuvre des maîtres n'ont de signification, ne nous intéressent que parce qu'ils sont vrais. La nature est la base sur laquelle nous devons trouver le but vers lequel nous devons toujours nous diriger; c'est toujours cette bonne et féconde mère qui doit nous aider, et toujours nous guider. Mais, comme je l'ai dit, il y a la façon de la comprendre, de l'interpréter, cette bonne nature, et c'est là ce qui fait l'artiste. Celui qui sait voir la nature et la rendre dans les conditions voulues, est véritablement un grand artiste. Tel petit tableau, vu de près, pourra nous offrir des choses charmantes, par le brio, par une touche spirituelle, toutes qualités bien séduisantes, mais peu solides, qui ne supportent pas l'examen. De nos jours, les architectes font des dessins merveilleux d'adresse, comme main; ils sont d'une perfection incroyable. Qu'est-ce que cela prouve? C'est que ceux qui n'ont que cela pour eux sont assez pauvres, car les photographies des monuments sont d'une perfection plus extraordinaire encore, quant au poli... Et cependant, malgré le fini apparent des photographies, il y a toujours un vague, une incertitude, qui fait que la forme échappe quand on veut la reproduire en dessin ou en relief. La raison en est que la lumière frappant sur un corps ne raisonne pas, elle ramasse ce qu'elle trouve, au lieu que l'homme exprime ce qu'il sent. C'est ce qui fait que l'art est immortel quand même, parce qu'il est l'expression du cœur humain, de la pensée humaine...

« Pour opérer, on construit son armature, d'où dépend la » solidité de l'ouvrage qu'on veut exécuter. On commence par » placer une forte tige de fer forgé, avec des patins à sa base » que l'on attache par des vis sur le fond de bois qui portera » la statue ou le groupe... »

Ici, la tige de fer est très petite, parce qu'il ne s'agit que d'une statuette; mais il est clair que pour une statue de deux

mètres, pour un colosse de trois à quatre mètres et plus, les dimensions du fer devraient s'accroître en proportion de l'importance de l'œuvre, car, avant tout, il faut être solide. Beaucoup de gens qui pourtant ne manquent pas d'un certain talent, au point de vue de cette idée du génie, de la *fièvre*, disent : Je vais faire une statue. Tout de suite, sans la bâtir, ils se mettent à l'œuvre, mais la statue n'est pas achevée, que dis-je, à peine montée, que déjà elle est tombée par terre.

Un beau matin, en entrant dans son atelier, le fougueux artiste, emporté par la fièvre de son prétendu génie, trouve son bon homme et sa bonne femme couchés pêle-mêle dans la poussière. Et il s'arrache les cheveux, et il se désespère, et il appelle ses amis les journalistes, les feuilletonistes, tous ces enfiévrés créateurs de cette mauvaise petite littérature, indigeste, dévergondée, démoralisante, qui empoisonne les populations de leur ignorant venin.

Et là, en présence de la catastrophe, l'on pleure, l'on crie, on se lamente, on se désespère, puis on se relève plus fier, et l'on proclame que l'œuvre mort-née était certainement un chef-d'œuvre, ce que l'artiste fiévreux avait fait de plus beau dans sa vie et avec son pouce. Le lendemain et les jours suivants toute la petite presse le chante et le rechante sur tous les tons, et voilà un nouveau génie, un nouveau grand nom à ajouter à la longue liste des convois de nos célébrités modernes.

Pour éviter un tel désordre, un tel malheur, la première chose à faire, c'est de s'assurer de la solidité de son œuvre ; l'armature est donc la première chose, la plus importante à bien faire.

« ... Après le fer central le plus fort, on place ensuite des » morceaux de fer plus doux et faciles à ployer, de petites lattes » mobiles attachées à du fil de laiton, retiennent la terre au » tronc du fer principal ; ces morceaux de fer supporteront les

» parties isolées, les bras, les jambes, les mains, les pieds.

» Avant de commencer son travail, il faut avoir composé » son groupe, sa statue, dans les conditions de la nature de la » matière avec laquelle l'œuvre sera définitivement exécutée. »

Pour rendre ceci plus clair et plus frappant, je mets sous vos yeux un croquis représentant deux statuettes, l'une est de bronze, et l'autre est de granit, c'est une espèce de sphinx.

Il arrive souvent qu'une statue ne peut pas s'exécuter, malgré tout le temps que l'artiste y aura passé à finir des détails, parce qu'elle est mal composée eu égard à la matière qui doit servir à la reproduire. Pour le marbre, il faut éviter les parties isolées qui, d'ailleurs, font mal dans la composition. Ce qui fait bien, c'est ce qui se lie bien, c'est ce qui se tient bien.

Par exemple, si nous voulons faire une statue pour orner un attique, nous devrons chercher les lignes les plus condensées, les plus harmonieuses. Cette statue devant être faite en pierre, il faut commencer par avoir une grande et belle silhouette ; il s'agit d'une figure décorative, nous voulons avoir une grande tournure, une grande image et faire beau. Si un bras doit sortir d'une draperie, il faut avoir soin qu'il ait un point d'appui. Dans la cour du Louvre, vous verrez des statues dont les bras et les jambes sortent de leurs niches et qui menacent les passants. C'est une faute très grande ; cela fait mal à voir, et c'est effrayant. Ce qui me faisait attaquer certaines idées, certaines formes de l'art gothique, ce sont précisément ces lignes qui viennent en saillie, qui menacent de tuer les passants.

Un petit faune, une petite Vénus, comme vous en voyez dans le dessin qui est sous vos yeux, peuvent être faits en bronze, en argent ou en or, et avoir leur charme ; mais la première condition est de penser d'abord à rendre son sujet intelligible pour ceux qui regardent l'œuvre. Si l'on veut faire une Cérès

ou un cyclope, il faut bien les personnifier. La composition est donc d'une grande importance eu égard à la matière avec laquelle l'œuvre doit être exécutée.

« Michel-Ange disait qu'une statue de marbre qui serait » bien composée pour la matière, pourrait rouler du haut en » bas d'une montagne sans être endommagée, sans se casser. »

Cela donne une très grande force à ce que je disais tout à l'heure sur cette petite maquette. Tout doit être lié, condensé, se tenir; c'est une des grandes conditions, mais alors cela devient difficile que de bien composer une œuvre de statuaire. C'est très vrai, c'est ce qui fait, je le répète, que dans ce grand art du sculpteur, il semble que plus il y a d'appelés et moins il y a d'élus. La preuve, c'est que jamais on ne fabriqua tant de statues que de nos jours, et que jamais une belle statue ne fut chose plus rare.

En 1833, à mon retour d'Italie, alors que je venais de voir tant de chefs-d'œuvre, je visitai les ouvrages de notre exposition. Je vis un Quasimodo, une Esméralda; tout cela en l'air, sans être lié. Je remarquai un grand diable abattu qui avait dix pieds au moins, cramponné à un rocher, mais placé en dehors de ce rocher, menaçant d'écraser le spectateur; ce grand diable était abîmé par un ange. Je ne parle pas du mérite de l'œuvre, mais de sa conception; je ne savais pas de qui c'était, je n'avais pas besoin de le savoir pour modifier mon impression désagréable, mon jugement. Ce grand diable, quelque admirable qu'il fût, pour les amis, était porté à faux, et cela suffisait pour m'empêcher de le regarder plus longtemps; plus il se cramponnait au rocher, plus il était censé dominé par l'ange placé au milieu avec son épée flamboyante et en plâtre, et moins je pouvais lui donner toute mon attention à ce pauvre diable. C'est qu'il y a une grande loi qui les domine toutes, c'est celle de ne pas mentir à nos instincts naturels; et instinctivement toute œuvre faite en pierre, en marbre,

en n'importe quelle matière ayant un volume et un poids, qui ne portera pas, qui ne sera pas assise sur une base solide qui vous laisse le calme et la liberté d'esprit suffisante pour la juger, cette sécurité, ce calme nécessaire, indéfinissable, ne pourra jamais résister, tel talent, tel mérite d'exécution, de détails, que l'artiste y puisse apporter à nous retenir, à fixer notre attention.

Ces choses peuvent s'expliquer dans un livre ou dans une féerie, mais en sculpture cela n'est pas possible, parce que c'est faux d'abord, et cela ne devrait pas être permis ; ensuite parce que c'est menaçant et laid ; ce n'est pas harmonieux, et c'est contraire à la loi de l'unité qui est la première loi de toute œuvre de sculpture statuaire. Si l'unité n'avait pas existé, la sculpture l'aurait inventée, parce que l'unité dans une œuvre de statuaire, c'est la statuaire même.

« Les Égyptiens ont laissé des chefs-d'œuvre en sculpture, »d'une finesse d'exécution, d'un serré admirable ; pour nous, » ils sont les initiateurs de la sculpture. Quiconque peut les » comprendre, doit en tirer un grand parti dans son art. La » belle sculpture des Égyptiens est l'école la plus sûre qu'un » élève puisse suivre en commençant. Ils ont admirablement » compris et la ligne et l'emploi de la matière.

» Mais revenons à notre modèle en terre ; c'est ce qu'il y a » dans l'art de plus simple, de plus facile, de plus naturel à » exécuter, puisque l'on peut s'en rendre compte d'une manière » palpable, en le touchant. Après avoir exécuté le modèle avec » tout le soin possible, surtout pour l'ensemble, pour la place » certaine de chacun des membres bien soudés entre eux, bien » attachés au corps ; après avoir étudié avec soin tous ses pro- » fils, car il y en a autant que de côtés ou d'aspects sous les- » quels on peut regarder une statue. »

De quelque côté que vous regardiez ce torse fait par Praxitèle, c'est toujours beau. C'est une autre nuance plus délicate et plus suave encore que l'art de Phidias ; c'est d'une telle

beauté, d'une telle attitude, d'une telle simplicité et d'un dessin si distingué et si sûr, qu'il est impossible, dans l'art, d'aller plus loin.

« Ensuite, on procède au moulage en jetant du plâtre liquide » sur la statue d'argile, sur son modèle, plâtre qui, par sa » nature, ne peut jamais se lier à l'argile. On retire la terre » de son creux, puis, lavé avec soin pour retirer ce qui restait » de terre, on jette un autre plâtre, après avoir savonné et » passé à l'huile ce même creux, afin que le plâtre que l'on » coulera liquide ne s'y attache pas... Puis, brisant ce creux, » on a en plâtre la statue, le modèle que l'on avait en terre. » On l'exécute ensuite en telle matière que l'on veut, bois, » pierre, marbre, bronze, argent, or, selon qu'on l'a composée » en vue de la matière employée pour son exécution finale.

» Bien des fois, nous avons entendu des personnes s'extasier » sur l'exécution immédiate du marbre, de la pierre ou du » bois, sans passer par les opérations du modelage en terre. » Pour le marbre surtout, cette manière d'opérer, cette exé- » cution n'a pourtant rien d'étonnant et ne doit pas paraître » extraordinaire, car le moindre sculpteur de saints en bois, » dans son village, ne fait presque jamais de modèle ; comme » le sculpteur d'ornement, il travaille en pleine matière ; ces » ouvrages étant peu payés, on est forcé de faire vite, et faire » un modèle, ce qui serait trop long à faire et trop coûteux. Si » l'on fait un modèle, c'est pour se rendre un compte fidèle de » l'effet de l'œuvre, avant de toucher à une matière précieuse ; si » devant un bloc de marbre, on hésite avant de le sacrifier, avant » de s'être assuré de ce que l'on y fera, c'est que l'on veut per- » fectionner l'œuvre dans une matière facile à travailler, que » l'on peut modifier et changer aussi vite que la pensée ; c'est » afin d'agir avec plus de certitude, avant de passer à l'exécu- » tion du marbre, ou de toute autre matière dure et précieuse. » Puis, cette terre molle obéit aux doigts avec la promptitude

» de la pensée. Donc, le travail du marbre n'a rien de mer-
» veilleux, pas plus dans une statue que dans une cheminée ;
» c'est le sentiment qui l'anime, c'est la science de l'artiste qui
» signifie quelque chose, qui en fait le prix. L'exécution pro-
» prement dite, le travail du marbre est peu de chose ; le
» savoir et le sentiment sont tout. »

On confond souvent l'art et l'industrie ; non pas que je veuille dire que l'industrie soit inférieure. Voici une œuvre d'art industriel : c'est un chef-d'œuvre pourtant que ce miroir antique de la belle époque ; dans son genre, c'est aussi beau que ce torse de Vénus. Ce que je veux dire, c'est que ce travail du marbre qui cause une admiration exagérée, n'est rien relativement, et la preuve c'est qu'il y a des cheminées de marbre admirablement faites. Le marbre y est parfaitement travaillé et très bien poli, et ce n'est pas si difficile à faire à ce qu'il paraît voir. Le difficile est de faire un torse comme celui-là ; des siècles se sont écoulés, des montagnes de marbre ont été sculptées, et il n'y a rien qui puisse se comparer à cette œuvre, à cet unique chef-d'œuvre.

« Pour devenir un statuaire éminent, il faut connaître l'art
» à fond sur toutes ses faces ; il n'y a pas de sculpteur célèbre
» qui n'ait été peintre, graveur et architecte, en même temps
» que fondeur et ciseleur. Phidias avait fait de fort belles pein-
» tures avant d'être chargé des sculptures du Parthénon, à
» Athènes. On cite, entre autres preuves, qu'il avait été choisi
» par Périclès pour peindre son portrait ; ce qui montre qu'il
» était un grand peintre avant d'avoir prouvé qu'il était un
» grand sculpteur. Avant de le savoir positivement, nous en
» avions la certitude ; rien que par l'étude, par l'examen de
» ses sculptures, nous étions convaincu qu'il devait avoir
» peint. Pouvait-il en être autrement ? Ses sculptures subli-
» mes auraient-elles cette souplesse, cette morbidesse, ce
» dessin élégant, ce modelé subtil, gras et fin, palpitant, plein

» de coloris, s'il n'eût été qu'un habile travailleur de matière,
» un habile tailleur de pierre ou de marbre ? Certainement
» non. Les connaissances générales de l'art donnent seules
» cette ampleur, ce laisser-aller, cette grâce, cette noblesse,
» ce naturel dont le fragment de bas-relief de la planche VI,
» avec les sculptures du temple de Thésée, la Vénus de Milo,
» nous donnent une juste idée.

» Un élève doit dessiner avec soin tous les chefs-d'œuvre des
» Grecs, puis en garder les dessins en portefeuille, les regarder
» souvent, faire des calques d'après les vases étrusques, les
» peintures antiques, et dessiner d'après nature. Très jeune,
» il doit s'exercer à travailler toutes les matières : le bois, la
» pierre, le marbre, le fer même; fondre en bronze et ciseler;
» savoir à fond toutes les parties traitées superficiellement
» dans ce cours; de plus, il doit connaître l'histoire et la litté-
» rature, etc. Un artiste doit avoir des connaissances univer-
» selles, puisqu'il traite de l'universalité des choses existantes.

» Avant de quitter cet aperçu général, un peu trop bref
» peut-être, nous dirons que, dans la sculpture comme dans la
» peinture, une *bonne composition* est celle qui exprime bien
» son sujet, le fait sentir profondément à celui qui la regarde.
» Il est rare que les lignes d'une composition ne soient pas
» bonnes et harmonieuses lorsque le sujet est bien exprimé,
» bien rendu. »

Je n'ai pas vu d'exemple d'une chose parfaitement exprimée, bien rendue, profondément sentie, dont les lignes ne fussent pas bonnes. C'est là le secret des belles choses; quand c'est juste, ça ne l'est pas à moitié, soyez-en convaincus.

A propos de l'art grec, je vous citerai certaines compositions de l'homme qui paraît le plus antipathique à l'art de la statuaire, de Rembrandt. Cela a l'air d'un paradoxe, mais vous pouvez vous en convaincre en allant au Louvre ou à la Bibliothèque. Je vous ai montré un croquis de Rembrandt, une

forme de figure; vous avez vu comme c'était assis sur une base géométrique et certaine. Dans sa peinture, nous le verrons plus tard, tout en ayant ce génie que lui seul possède, cet air ambiant qui circule, qui fait avancer et reculer les corps, qui met une toile dans une atmosphère où l'on respire, nonobstant cette immense préoccupation. Rembrandt a un tel tempérament, il est tellement puissant, tellement fort, qu'il n'abandonne pas le sentiment général de la forme. Mettez Rembrandt ailleurs qu'en Hollande, ailleurs que dans le moulin de son père, et vous aurez un autre Phidias, un autre Apelles. Quand, au lieu de voir ce qui se passe dans une cahutte sombre, le plus souvent éclairée sur un seul point, le reste par un jour incertain, douteux, ce même artiste, organisé d'une manière sublime, assiste à des jeux, à des fêtes publiques, à des processions magnifiques, où il y a de belles filles, de beaux jeunes gens, des costumes superbes, de beaux ajustements, tous d'une couleur harmonieuse, tendre et limpide, son génie reste le même, mais la forme change. Cela est intéressant à étudier.

Mesdames et messieurs, réfléchissez sur ce que je viens de vous dire, et vous en tirerez un grand profit dans vos études, ne fût-ce que d'élargir le cercle de vos idées.

« Il n'y a donc pas plus de recette pour faire une bonne » composition sculptée qu'une bonne composition en peinture. » L'observation de ce qui produit bon effet, de ce qui fait bien, » puis la raison sublime, illuminée, des hommes touchés d'un » éclair d'en haut, voilà tout le secret des belles œuvres, des » compositions excellentes. On apprend à arranger, mais on » n'apprend pas à créer... »

Dans le temps, il y avait une école sur laquelle on pouvait frapper avec raison, car on y arrangeait les compositions. Aujourd'hui on ne fait rien du tout sous prétexte d'une liberté brutale et stupide, qui n'a même pas conscience d'elle-même ; avec ce genre de liberté, on commence par se tuer soi-même,

par se suicider avant d'être né; car certes, si l'on ne veut rien apprendre, on ne saura rien, et ne rien apprendre, ne rien savoir, c'est se tuer moralement.

« On apprend, ou on apprenait à arranger, mais non à » créer. On n'apprend pas le sentiment, on n'apprend pas ce » qui bat dans le cœur, et c'est là, je le répéterai continuelle- » ment, ce qui conservera à l'art une position à part, position » sublime que toutes les découvertes de la science moderne » ne pourront jamais diminuer.

» En abordant l'art chez les peuples différents, l'art qui est » l'histoire véritable de ces peuples, nous trouvons des excen- » tricités aux deux pôles opposés. Dans l'Inde, à l'extrémité » sud, une exubérance folle, exagérée, reflet d'une nature » surabondante. »

Ceux qui ont voyagé, ceux qui ont visité nos collections, ont pu remarquer une exagération dans toutes les choses de ces pays. La nature est si riche dans ces contrées, il y a dans les esprits comme un bouillonnement qui fait que la mesure n'y est pas, et *il y a toujours trop*.

A l'extrême nord, au contraire, les cervelles creusées, fatiguées par des rêves infinis, créent des êtres insaisissables comme leurs brouillards. Les poëtes, les artistes de ces pays-là se laissent aller à des exagérations, à des rêves qui sont le néant, parce que ça n'a pas d'expressions possibles, positives. *Alors c'est trop peu*.

« C'est donc au milieu du globe, à cette belle position de » l'Orient que l'art a été créé, a montré sa limite, ses belles » qualités, sa juste mesure, son goût réel : *ni trop ni trop peu*. » Les Grecs, du temps de Périclès, ont touché le but. Que » leurs œuvres soient le phare qui nous éclaire, mais ne nous » faisons pas leurs pâles copistes, leurs faibles imitateurs. »

Quand on a voulu imiter dans l'art, même l'art grec, on n'a fait que de l'imitation stupide et ennuyeuse.

Le statuaire moderne doit partir de cet art comme moyen d'exécution, puis fouiller en lui, pour exprimer ce qu'il sent vivement, fortement, et le dire hardiment. Sur cette base-là, croyez-moi, on est assis solidement, et lorsque l'on a fait de fortes études, on peut dire hardiment ce que l'on sait... Les gens de l'extrême sud, comme les gens de l'extrême nord, arrivent à l'exagération, parce que ni d'un côté ni de l'autre ils n'ont reçu cette éducation basée sur la géométrie, sur la raison ; tandis qu'entre les Égyptiens et les Grecs il y a une école transitoire, l'école d'Égine ; et dans cette succession d'idées, il y a là une grande sûreté de goût, de style, de grand caractère, une supériorité réelle, sous certains rapports à l'art athénien lui-même : c'est pourquoi il faut partir de là.

Faites passer de main en main, examinez ce délicieux miroir antique où tant de belles filles des îles de la mer d'Ionie se mirèrent autrefois.

Ceci vous donnera une idée de cet art Éginétique dont je vous parle : ceux d'entre vous qui s'occupent d'art industriel verront là, dans ce petit miroir, que de charme, que de goût, il y a là-dedans pour eux à apprendre. Pour nous, ce petit morceau, ce tout petit morceau d'art de premier ordre est toute une école, ça rappelle l'école d'Egine tout entière, toute cette grande école dont je vous parlais, c'est-à-dire un art qui procède de l'art égyptien par le fond, et qui plus tard formera la plus grande école d'art, l'école d'Athènes, qui sera l'art chez les Grecs, poussé à sa perfection, à l'époque de Périclès ; l'art de Praxitèle, d'Apelles, de Phidias.

Il y a là-dedans quelque chose de très encourageant et de très utile. Lorsqu'on veut aller sans fanal, lorsqu'on se figure qu'on invente l'art à soi tout seul, on fait beaucoup d'école, beaucoup de sottises, et l'on se décourage avant d'avoir rien achevé. Ces divins Grecs sont justement là pour nous indiquer la route à suivre. Tous les hommes forts de tous les

temps, au lieu de prétendre, comme dans les époques bâtardes, d'anarchie et de désordre, où chacun prétend être maître quand il n'est pas même élève ; tous les hommes remarquables ont su prendre la lumière là où elle était et au degré où elle était arrivée. Les Grecs prennent l'art de l'école d'Égine, cet art serré et fin, solide, sans faute d'anatomie, qui a passé par l'art égyptien, par la ligne géométrique, et c'est ainsi que l'art grec est parvenu à dire son grand mot, son beau mot, le *sublime*, le *divin* dans l'art. Suivons donc la direction que les Grecs nous enseignent ; restons dans la tradition, et non dans un fol et niais orgueil, ne croyons pas avoir inventé ce qui a existé avant nous, bien avant nous, et beaucoup mieux que nous ne saurons le faire. Contentons-nous d'ajouter au passé ce que nous trouvons en nous-mêmes, ce que nous éprouvons. Quand nous savons bien une chose, que nous sentons bien, et que nous ne pouvons résister au besoin de le dire, parce que nous sommes certains qu'aucun autre ne l'a encore dit avant nous et comme nous : alors on peut être terrible aux yeux des autres, qui ne nous comprennent pas : marcher en avant quand même, et ne rien écouter que ce que l'on sent, que ce que l'on éprouve, et que l'on veut dire à tout prix... Dites-le donc alors, mais dites-le bien ; dites-le seulement quand vous savez le bien dire.

Maintenant nous allons essayer de reproduire la petite statuette dans une proportion quatre à cinq fois plus grande ; l'armature a été disposée pour cela.

L'autre jour, j'ai massé très vite un torse, ce qui a laissé trop au hasard. Aujourd'hui je veux arriver à quelque chose de plus exact. — Je prends la hauteur générale, ce sera le dessous qui me servira de plinthe, et je la divise en quatre cette plinthe. J'obtiens aussi ma largeur quatre fois plus grande que mon modèle. Fort de ces mesures, je masse de sentiment.

Le torse que vous voyez là et l'ébauchoir que je tiens à la

main viennent de M. Pradier, mon maître. A la vente qui eut lieu après sa mort, cet ébauchoir fut mis aux enchères à vingt-cinq centimes; voyant que personne ne surenchérissait, par respect et tout en m'en allant tout déconcerté d'une telle indifférence dans la cour de l'Institut, j'avais dit 10 francs. Le lendemain, on me l'apporta avec d'autres dessins que j'avais achetés.

Je m'occupe dans ce moment-ci d'établir l'architecture ou la base géométrique qui doit porter ma figure, qui a un mouvement; l'exactitude de ce mouvement, la place exacte de chaque chose se vérifient au moyen du fil à plomb.

La base étant à peu près fixée, je vais tâcher d'ébaucher la statuette. — Je ne me trouve pas du tout à plaindre d'avoir à copier un modèle que tout artiste trouvera une belle chose. Les statues gothiques qui sont là ont leur mérite sans doute, mais elles ne m'inspirent pas la même émotion, le même désir de les copier que cette statuette, car elles ne m'apprendraient rien; elles offrent à l'œil, comme à l'esprit, quelque chose de pénible, de désagréable; celle-ci a le cou cassé, ses mains sont crispées d'une façon malheureuse, il n'y a pas de carpe, de métacarpe; les os de la main manquent absolument, comme les autres os du reste du corps; tandis que dans cette statuette le mouvement de la tête est ravissant; tout brisé qu'il est, sans pieds, sans bras, ce petit être semble prêt à se lever, ne semble-t-il pas qu'il va marcher? on dirait même qu'il va parler. Il est si vivant dans son allure! Voilà le sublime de l'art, mesdames et messieurs...

Je m'aperçois que l'armature n'est pas bien préparée; je ne pourrai pas faire le cou convenablement.

On va placer près de cette dame gothique la figure drapée qui vient d'être apportée. — Comparez. Vous voyez que sous cette draperie il y a une femme superbe; vous n'êtes pas tourmentés en regardant cela, vous trouvez cela beau, vous en jouissez. Quand on considère cette statue gothique, au

contraire, il semble qu'on détesterait volontiers l'humanité ; c'est si laid, tandis qu'en regardant l'autre statue, on l'admire, on l'aime et on la respecte ; elle est si belle !...

On peut faire facilement de l'art gothique ; c'est plus ou moins bon, plus ou moins mauvais, ça va toujours. Quand il s'agit d'une statue drapée comme celle-là, c'est autre chose ; quelqu'un qui ne serait pas très fort et qui voudrait faire quelque chose dans ce genre-là arriverait à révolter. Ce qui prouve que l'art gothique n'est pas un art difficile, c'est qu'il n'est pas besoin de grands artistes pour restaurer les cathédrales gothiques : souvent de bons sculpteurs de cimetière, des marbriers de village font d'excellentes restaurations ; mais un de ces braves tailleurs de pierre ne pourrait pas toucher le plus petit coin de cette statue si admirablement drapée. Pour une statue gothique, que le bras soit plus ou moins mal attaché, cela n'est rien. Et encore par comparaison, cette statue gothique est un chef-d'œuvre d'un ouvrier, homme de génie, je le répète ; il y a là un pli qui est très bien fait ; je le veux bien comme pli, mais il n'y a pas une femme sous ce pli, tandis que sous l'autre draperie une femme vit et respire. J'ai apporté ici, pour vous convaincre, la crème du gothique ; vous pouvez donc comparer.

Ce petit ange, qui est là, a quelque chose de flamboyant : c'est ce côté flamboyant qui a mis tout le monde dedans. On a cru que de faire de l'*esbrouffe* c'était tout dire dans l'art. Non, et la preuve c'est que ce gros pied n'est pas à sa place ; il n'y a pas de tibia, pas de jambe non plus, sous cette robe flottante, et vous ne direz pas que c'est de la statuaire éthérée avec ces grêles vilains bras, ces grosses vilaines mains, et ces gros vilains pieds...

Ce beau jeune homme de la petite statuette est, au contraire, admirablement bâti ; on voit qu'il vient de lutter, de prendre le *palet*, aux jeux olympiques.

Je vous ai dit que j'avais passé un mois à copier le petit torse de l'autre jour. Ici, il me faudrait en passer plusieurs, rien que pour rendre le mouvement délicieux de cette figurine. L'armature m'empêche de donner au cou la jolie tournure qu'il a. Ce que je cherche, avant tout, c'est la tournure générale, la place des choses, le caractère, la masse, en un mot. Cette statuette peut être reproduite dans n'importe quelles proportions, elle grandira toujours, elle ne perdra jamais.

Si j'en avais le temps, je chercherais cette belle courbe des reins, du dos. Comme cette ligne est harmonieuse, comme cette tête est finement portée sur ce cou élégant! Je chercherais aussi, si je le pouvais, à trouver le mouvement si souple du genou, de cette belle jambe. Comme ce torse est élégant ! il n'est pas ventru celui-là. Je voudrais rester là des heures entières pour m'amuser à chercher, et il y a quarante ans que je fais ce métier-là. Et devant une belle œuvre comme celle-ci, je suis aussi ému qu'un adolescent...

Mais l'heure me presse, et j'ai encore quelques considérations à vous présenter.

Je dois encore vous prévenir que tant à cause de la fête de Noël et du jour de l'an, où chacun a des devoirs d'affection et de famille à remplir, qu'à cause de la distribution des prix de l'Association philotechnique aux élèves qui ont suivi ses cours pendant l'année 1859-1860, solennité qui aura lieu le 13 janvier prochain, notre prochaine séance, consacrée à la peinture, est renvoyée au dimanche 20 janvier 1861.

Mesdames et messieurs, si je suis au milieu de vous, si depuis deux mois un groupe sympathique m'a suivi, assidûment suivi, c'est parce que, je le crois, ce que j'ai dit était vrai. Aujourd'hui, le devoir m'engage à ne pas faiblir et à tâcher de porter la lumière partout, en haut comme en bas. Eh bien ! je le dis avec douleur, le niveau de l'art tend toujours à s'abaisser davantage. L'art commun, bas, maniéré de Van-

Loo, se répand, se vulgarise malheureusement trop chez nous; l'art se démoralise, car tout se tient dans le bien comme dans le mal. Vous avez vu les pierrots, les paillasses revenir à la mode, en peinture même, et, sauf de très rares efforts individuels, le grand art est menacé de disparaître et de mourir. Pourquoi? Parce que par mille inventions modernes plus ingénieuses les unes que les autres et toutes faites au profit de l'intrigue et de la médiocrité, on a ouvert d'une sotte façon la porte des faveurs gouvernementales à toutes les prétentions. Depuis quelques années, avant 1830 surtout, le sacerdoce de l'art a disparu pour faire place au mercantilisme. Dans ce temps-là, il fallait avoir des amis parmi les députés; depuis, ce sont des gens du demi monde, du quart de monde, des actrices ou des danseuses de l'Opéra qu'il faut avoir pour amis si l'on veut arriver, car les amies des amis ont toujours de très puissants amis. Le sport, les clubs, ont eu aussi leur funeste influence. Nous devons le dire publiquement afin d'être entendu en haut lieu. Tous les gouvernements désirent ce qu'il y a de meilleur, aspirent au beau. Donc, que le nouveau ministre d'État ait le courage d'accomplir son œuvre; jamais plus belle occasion ne s'est présentée. Depuis trente ans, au nom d'une fausse égalité, d'un mensonge, on a cru encourager l'art en ouvrant trop facilement, je le répète, la bourse des fonds consacrés aux beaux arts à toutes les mains suppliantes. L'essai est fait, il n'a pas réussi. Retournons aux grands principes, qui sont de n'encourager avec les fonds de tout le monde que ce qui s'élève ou tend à s'élever, que ce qui est un pas, un sacrifice, un nouvel effort vers le beau.

Pour juger l'énorme pas fait à reculons, adressons-nous à ceux qui sont entrés, il y a plus de trente ans, à la galerie de tableaux du musée du Luxembourg. Qu'ils nous disent ce qu'ils y virent alors. Il y avait les tableaux de Louis David, le grand David, quoi qu'on en dise; ceux de Gros, de Girodet, de Gé-

rard, de Guérin, l'Angélique de M. Ingres, le Christ de Forestier, la Méduse de Géricault, le Sixte-Quint de Schnetz, quelques modestes tableaux de genre de Hersent, des intérieurs de Granet, de beaux paysages de Bidault et de Michalon, une belle marine de Gudin, parfaitement peinte, Ixion sur sa roue aux Enfers, une très belle étude d'Abel de Pujol, etc.; un marbre de Chaudet, un autre de Cartellier; des marbres de Bosio et de Pradier. Je n'ai rien remarqué de David (d'Angers); c'était une injustice, car les œuvres de David (d'Angers) n'étaient pas si rares, il travaillait beaucoup, il produisait trop peut-être; quelques figures, une de lui, auraient dû être placées au musée du Luxembourg. Je me rappelle avec quel recueillement on entrait dans ce sanctuaire; ces grands tableaux où la lumière et le grand air qui éclairèrent jadis les tableaux de Rubens transportés depuis au musée du Louvre, donnaient à chacun de nos artistes sa place, suivant la force de ceux qui les avaient exécutés, inspiraient un respect profond que vainement on chercherait aujourd'hui en entrant dans la même galerie.

Cette belle Scène du meurtre d'Égiste et de Clytemnestre de M. Guérin, n'était pas trouvée ridicule par certaines gens qu'elle impressionnait très vivement. Je comprends mieux aujourd'hui ce qui manquait à cette œuvre comme qualité de peinture; celui que je cite était le plus faible de tous, il avait moins de génie naturel que les autres; mais enfin on sentait l'influence de l'atmosphère honnête et consciencieuse de cette vieille école de David dont on s'est tant moqué : il y avait chez les hommes de ce temps-là cet amour de l'art, le mépris des misères, qui étaient vraiment sublimes. Je me rappelle M. Broc, ce vieil élève de David, restant trente ans sur un tableau qu'il ne pouvait pas faire, qu'il ne pouvait jamais quitter, et qui est mort sans le finir, en rêvant à la métaphysique de la peinture; il avait son amour, amour très respectable, inconnu de nos jours, où l'on fait des tableaux avec

des procédés, rien qu'avec des procédés; il y avait chez cet honnête M. Broc une telle passion, un tel amour, que l'exécution disparaissait pour lui au point d'arriver au néant. Pourtant c'était beau et touchant que l'exemple de ces hommes vivant pauvrement, sachant bien que, accablés par les années, ils allaient demain mourir dans la plus profonde misère en conservant leur foi, leur culte, leur amour pour le beau; cela ne doit-il pas nous servir d'exemple et ne pas peu contribuer à nous faire rechercher l'étude du grand art, de l'art sérieux ? Ces hommes par certains côtés avaient mal vu l'art peut-être, ils l'avaient mal compris sans doute, en prenant peut-être l'art romain pour l'art supérieur. Pourtant c'est de chez eux que sort ce dont nous devons être le plus fiers, les grands tableaux de la révolution française. Et qui donc aujourd'hui pourrait publier un musée des antiques comme celui de Bouillon ?... Alors, il faut le dire, l'art grec était beaucoup moins connu que de nos jours ; mais ceux dont je parle avaient l'amour, le respect des grandes choses, tandis qu'aujourd'hui, plus nous allons, plus nous nous rapetissons, plus l'amour de l'argent nous vient. Il n'est pas d'élève, peintre, sculpteur ou architecte, qui, tout de suite, ne veuille gagner de l'argent. C'est une idée malheureuse; souvent on n'en gagne pas; on voit alors ses illusions détruites, et l'on n'a pas cette satisfaction, cette conscience qui fait qu'on est heureux quand même, alors qu'on sent que ce but qu'on poursuit est élevé, noble et grand...

Aujourd'hui, quand on pénètre dans la galerie du Luxembourg, ne semble-t-il pas qu'on entre dans un bazar? Ce n'est plus le lieu de recueillement dont je parlais. Sans doute, il y reste de grandes toiles devant lesquelles il faut, je le veux bien, reconnaître du talent; mais, à côté de ces toiles, il y a les œuvres de ceux-ci et de ceux-là et dont je ne parlerai pas, et certainement ces choses nouvelles n'ont plus le cachet de cette grande préoccupation qu'on remarquait jadis.

Le commerce a culbuté l'art. Erreur de notre temps! car l'œuvre d'art n'est pas une marchandise. Une œuvre d'art ne se fabrique pas. Expression d'un sentiment fortement éprouvé, une œuvre qui compte véritablement est sans prix possible. La preuve, c'est que le hasard ou la mode a fait payer 100 000 fr. un jour ce qui un autre jour a été payé 100 francs. J'ai vu avec bonheur des esquisses de Prudhon payées 15 000 fr.; mais j'ai pleuré des larmes de sang quand madame Hersent me racontait que, pour les empêcher de mourir de faim, elle avait été obligée de porter une jatte de soupe aux enfants de Prudhon couchés dans une chambre à la Sorbonne pendant que leur père faisait ses chefs-d'œuvre. Voilà la mode. Ce que Prudhon ne pouvait vendre 15 francs se vend aujourd'hui 15 000 francs.

N'oublions donc pas les grands principes qui doivent nous guider contre la mode; envers et contre tous les mensonges.

L'art, comme l'amour, ne peut pas se payer avec de l'or. Il n'est pas nécessaire d'avoir vécu longtemps pour savoir cela. Quelle somme a jamais pu payer un vrai chef-d'œuvre? Quelle enchère mettrez-vous à l'*Iliade* d'Homère? Réunissez tous les experts, tous les commissaires-priseurs, dites-leur : On a découvert l'*Iliade* d'Homère; nous allons aller salle Drouot; appelez tous les amateurs possibles; quelle sera la mise à prix de l'*Iliade* ou des *Tragédies* d'Eschyle, de l'*Enfer* du Dante, du *Jugement dernier* de Michel-Ange, de son *Moïse* du marbre, de son *Pensieroso*, de l'*Hamlet*, de *Roméo* et *Juliette* de Shakspeare, du *Cid* de Corneille, de l'*Avare*, des *Femmes savantes*, du *Misanthrope*, des *Précieuses ridicules* de Molière? A combien le sublime tableau de la *Transfiguration* de Raphaël, ou un simple portrait du *Titien* de Vélasquez, ou la *Joconde* de Léonard de Vinci? Voyons, messieurs du commerce, messieurs de la réclame, messieurs les experts, combien ça vaut-il?

Dans mon enfance, il y avait les bourgeois et les artistes ; les artistes méprisaient les bourgeois. Aujourd'hui, les artistes se sont faits plus que bourgeois; il y en a qui jouent à la Bourse, ils ont leur petit trafic. Ils lancent un tableau, le font acheter, racheter, et d'autres petites choses charmantes. Ils oublient, les malheureux, que souvent ils ne sont pas beaucoup plus riches, et, qu'en outre, ils ont perdu ce qu'il y avait de meilleur en eux, leur foi, leur amour pour l'art. Il n'y a pas de commerce dans l'art, il faut rester à la porte ou entrer dans la phalange sacrée par le martyre. Si vous êtes artistes, occupez-vous de l'art, mais ne pensez pas au commerce. Si vous voulez être négociants, soyez excellents négociants. Si j'avais eu l'honneur d'être négociant, j'aurais tâché de faire honnêtement de brillantes affaires ; on dit que cela n'est pas possible, je crois, moi, que cela se peut très bien.

La matière ne pourra jamais vaincre l'esprit. Ce qui exalte, ce que nous avons de meilleur en nous, ne peut s'assimiler à l'argent, lui obéir. Et lorsque jadis, sous le règne de Louis-Philippe, j'entendais dire à un artiste, ami du roi, que le meilleur moyen d'encourager un artiste était de lui donner de l'argent, beaucoup d'argent (j'ai entendu cela de mes oreilles, je pourrais même citer l'individu, mais non), je hochai la tête et ne crus pas à ce qui venait de m'être dit ; au contraire, je me dis : cet homme ne fera rien de bon. Effectivement, ce même artiste qui, lorsqu'il aimait son art, avait fait des chefs-d'œuvre, a toujours été en déclinant, depuis que l'or a été son idole. Aujourd'hui il est peut-être riche, je l'ignore ; mais ce que je sais, c'est qu'il n'est plus content de lui, comme jadis, parce qu'il ne fait plus rien qui vaille, il n'aime plus son art. Aussi n'a-t-il plus son visage d'autrefois ; au lieu d'avoir ce regard franc et limpide qui atteste une noble passion, l'*amour*, l'illumination du beau, il a l'œil terne, oblique, vague, qui ne regarde pas, cet œil que l'on remarque chez ceux qui fréquen-

tent plus particulièrement et la cour d'assises et la Bourse. Je crois que si ces gens-là ont quelque peu de cervelle, certainement ils ne voient pas, parce qu'ils n'ont pas de cœur, parce qu'ils n'aiment pas. Aussi l'individu dont je parle est-il devenu laid, laid d'expression, de beau qu'il était. Si, comme on le dit avec raison, les yeux sont le miroir de l'âme, il n'a plus de regard, ses yeux sont éteints. La physionomie est l'expression de ce qui nous occupe; nos traits prennent une autre forme lorsque nos préoccupations sont basses. Pour peu qu'on soit physionomiste, il n'est pas besoin de demander quel métier fait un individu qu'on rencontre, on le devine presque à son visage. Le pick-pocket a aussi sa physionomie; la langue anglaise a quelquefois des mots heureux, celui-ci veut dire un monsieur qui pique dans nos poches... *un filou*...

Non, mesdames, non, messieurs, rien ne peut payer un cœur qu'un cœur, une âme qu'une âme, et une œuvre d'art c'est tout à la fois une existence supérieure d'homme, un corps, un cœur, une âme! Un monceau d'or, la Californie tout entière ne pourraient jamais payer l'un des chefs-d'œuvre dont j'ai parlé, car ils sont *sans prix*.

Heureusement l'or n'a pas plus de pouvoir sur l'art qu'il n'en a sur l'amour, et c'est ce qu'il y a d'encourageant, de vraiment consolant pour les hommes et pour les femmes; car c'est ce qui rend l'art immortel, comme immortelle est l'humanité.

J'avais encore à vous parler des critiques et des pédants; l'heure est trop avancée, je vous donne rendez-vous au 20 janvier prochain. (Applaudissements.)

HUITIÈME LEÇON.

20 JANVIER 1861.

Mesdames, Messieurs,

Si, en vous parlant de l'art pris en général, je vous ai dit qu'il n'y en avait qu'un, le beau et le bon, je puis en dire autant pour chaque art considéré en particulier. Il y a trop, beaucoup trop, dans le monde entier, de mauvaise, et peut-être plus encore, de médiocre architecture, de médiocre peinture et de médiocre sculpture, car le médiocre est souvent pire pour fausser le goût que ce qui est complétement mauvais. Le mauvais n'a souvent pas d'influence ; ce qui est médiocre s'infiltre comme la goutte d'eau et finit par corrompre plus vite.

Nos habitudes de mercantilisme moderne ont fait des divisions à l'infini dans l'art de peindre. On compte aujourd'hui, et bien à tort suivant moi, presque autant de genres de peintures qu'il y a d'étoiles dans le ciel, et si l'on ne s'arrête, il y en aura bientôt autant qu'il se rencontrera de barbouilleurs de toiles. Les marchés de peinture, la boutique, le bazar d'art, joints à l'individualisme outré , nous valent cette confusion, cette véritable Babel de l'art du peintre moderne. De prétendus connaisseurs se prennent, en ce temps-ci, à tout confondre, à tout mêler ensemble, sans distinction du mérite réel. Ils prennent les procédés pour l'art lui-même, et les pauvres élèves des deux sexes qui n'ont pas une forte éducation pre-

mière, ne savent plus auquel entendre et se laissent entraîner là où est l'espoir du lucre, le besoin de gagner de l'argent, seul but que l'on vise et succès unique de notre temps. Or, l'art et l'intérêt ne sauraient marcher ensemble. Vouloir servir l'intérêt dans sa pensée et en même temps s'occuper d'art, c'est se tromper complétement ; il faut renoncer à l'un ou à l'autre. Assurément on a le droit de poursuivre la fortune, mais alors il faut dire adieu à l'art : l'artiste disparaît pour faire place au marchand, c'est un mauvais commerce que de faire des croûtes, comme on dit; mieux vaut prendre un autre métier.

Dans le monde officiel comme chez les érudits modernes, chez ceux du moins qui prétendent à l'érudition des choses de l'art, on reconnaît par l'étiquette du cadre et suivant le sujet traité par l'artiste, que telle toile est de la *peinture historique.* C'est le nom que l'on donne à certaines grandes toiles fort ennuyeuses à voir et où sont traités, par exemple, des sujets grecs ou romains.

Rien ne nous semble plus faux et plus niais que cette appellation, car tel petit tableau, d'une excellente peinture, traitant tel ou tel sujet de l'histoire de n'importe quel peuple et de n'importe quel temps, devient une toile historique, si l'histoire a été parfaitement, exactement traduite par le peintre, tandis qu'une autre grande toile, bien ennuyeuse et bien froide, qui traitera d'un prétendu sujet classique tiré de l'histoire, ne sera pas le moins du monde, à cause de l'ignorance ou de la faiblesse du peintre, un *tableau d'histoire.*

Cette appellation est donc niaise, inconséquente; j'espère que l'idée s'en use et que dans un temps peu éloigné elle disparaîtra complétement.

Il y a aussi le *paysage* dit *historique.* C'est par trop innocent, il faut en convenir.

Ah! si le Poussin, ce grand peintre philosophe, peut voir

du séjour où il habite ce qui se passe sur la terre, son âme doit gémir de pitié. Il doit se dire : Comment, moi j'ai créé le genre dit *paysage historique!* Ce grand peintre copiait la nature en la choisissant; il y mettait une scène tirée de la Bible, de l'antiquité ou de l'Évangile; il serait bien étonné si on pouvait lui dire que, pour les hommes du présent, ce bel art qu'il a si naturellement produit, ses chefs-d'œuvre de composition, de convenance et de raison ont aidé à faire une appellation ridicule. Car aujourd'hui, voyez les annonces, ça fait rage : un paysage présente des arbres arrangés de telle ou telle façon, des figures diverses, une Diane, un Actéon, un Apollon, avec des costumes antiques; tout cela ne ressemble pas à la nature; mais du moment où les arrangements sont selon les conventions d'une certaine école, on dit : C'est un *paysage historique.* Et c'est sur le Poussin, ce grand nom, qu'on s'appuie, pour accréditer ce genre bâtard.

Il y a encore d'autres subdivisions.

Ainsi, il y a la peinture dite de *genre;* il y a les peintres d'animaux. On a même inventé un mot tout moderne, que je ne connaissais pas, moi sculpteur, pour désigner un genre qui existe, qui a sa puissance, sa considération, son *espécialité*, comme disait un illustre maréchal : il y a les statuaires-sculpteurs *animaliers*, ceux qui s'occupent des animaux. Le mot vaut la peine d'être retenu. La gelée ou le dégel ayant altéré les animaux qui se trouvaient au pied de la fontaine Saint-Michel, au boulevard de Sébastopol, ce qui est grand dommage, en vérité, on va les fondre, les refondre ou les défondre. Un individu, occupé à ce travail m'a dit : Je travaille avec un animalier. Il y a donc des statuaires animaliers. Soit !

Le Poussin, dont je viens de parler, et il n'est pas mauvais de revenir à lui, car, entre son genre et celui de l'artiste animalier, il y a tout un monde de distance ; le Poussin, dis-je,

était un grand philosophe en même temps qu'un grand peintre. Il découvrait dans la nature des harmonies de ligne, d'effet et d'arrangement comme vous en voyez dans son sublime tableau du Diogène. Le Poussin vivait pauvrement à Rome. Louis XIV entendit parler par les seigneurs, par les belles marquises, duchesses ou princesses de sa cour, de ce Français à qui de grands seigneurs étrangers achetaient des tableaux. Il comprit qu'il y avait dans le Poussin une étoile qui pouvait servir à l'éclat de son règne. Un jour, le Poussin fut appelé par le *roi-soleil*, il fut amené dans les carrosses *du roi*, et on lui donna une maisonnette dans le jardin des Tuileries, à l'endroit où se trouve actuellement le café. Le pauvre philosophe, qui avait eu tant de misère dans sa jeunesse, ne savait pas ce qui l'attendait au milieu de cette foule fastueuse d'oisifs et d'ignorants à talons rouges, qui traitaient les artistes plus mal encore que leurs laquais. Les chroniques du temps disent qu'on lui avait mis trois pièces de bon vin dans sa cave et du bois pour l'hiver. Le grand Poussin avait le droit de ne pas mourir à Paris ni de faim, ni de froid ; le grand roi le voulait. Mais, au bout de peu de temps de cette existence, voyant qu'il était en butte aux intrigues de tous ces personnages, à la malveillance des autres artistes courtisans et surtout de Lebrun, le Poussin préféra retourner vivre misérablement à Rome. Par bonheur pour l'art, il eut encore le temps de faire tous ces chefs-d'œuvre que vous connaissez.

J'ai dit qu'il y avait la peinture dite de *genre*.

Il y a encore celle de portraits. On est peintre de portraits, on ne fait pas autre chose. -- On est aussi peintre d'intérieurs, peintre de natures mortes, peintre d'oiseaux, de fleurs, de choux, de carottes, que sais-je ? Je n'en finirais pas s'il me fallait parler de tous les genres de peintures. Si la passion des subdivisions va toujours de plus en plus en augmentant, il n'y a pas de raison pour que l'on s'arrête, et nous verrons surgir

des spécialités telles parmi les peintres que celui qui recevra en partage le don d'exercer son génie à peindre un oignon, un chou, ne pourra pas peindre une carotte, un œillet.

Il n'en saurait être ainsi ; il faut voir l'art dans son ensemble, dans son admirable manifestation.

Laissons donc là tout ce galimatias des genres et soutenons que, quelque sujet que l'on traite, l'œuvre prouvera que l'on est bon peintre, c'est-à-dire organisé pour être vivement impressionné par la nature, par la couleur, par l'effet, ou bien que l'on aurait beaucoup mieux fait de prendre un autre métier. Simplifions, simplifions, car ce n'est qu'à la condition d'être simples que nous pouvons espérer de devenir forts.

Pour nous, comme pour tous ceux qui ne s'en laissent imposer ni par les charlatans, ni par les pédants, il n'y a que deux sortes de peintures : la *bonne* et la *mauvaise*, de même, je le répète, qu'il n'y a qu'un seul art, celui qui fait dire : c'est bien ! c'est beau !...

Cela bien compris, une fois pour toutes et sans y mettre la moindre restriction, vous devez aborder l'art franchement, carrément, sous toutes ses faces ; et comme l'art, en résumé, n'est que l'expression de ce qui nous impressionne tous, l'art ne comptera véritablement que lorsqu'il sera l'expression vraie du sentiment général, et si ce sentiment général est bas, vil, indigne, il n'y a pas d'art possible.

Cela dit, afin de vous le faire bien comprendre, reprenons notre vol vers les cimes les plus élevées de l'art. Oui, si l'on peut prouver dans les sujets les plus modestes, et même sans traiter un sujet, en peignant n'importe quel objet de la nature morte, qu'on est un vrai peintre, je dois le dire, et vous le sentez vous-mêmes, les moyens d'exécution, en tant qu'il s'agit de bonne peinture, restent toujours les mêmes.

Ceci se lie au sujet principal que je traite. Il faut rester dans l'idéal, dans les grandes pensées. L'idéal n'est pas un

rêve insaisissable. Ce qui nous fait vivre, admirer et jouir, ce qui nous passionne pour ce qui est vrai, c'est l'idéal du vrai, du beau, c'est la quintessence de la nature, c'est ce qu'il y a de meilleur en nous. L'artiste, dans son œuvre, ne réflète toujours que ses préoccupations continuelles, ses pensées intimes, toute sa vie physique et toute sa vie morale. Aussi, comme conséquence immédiate, selon la nature de ses pensées intimes, ou il sera un peintre distingué, ou il ne sera qu'un peintre vulgaire. Pour rendre une chose, il faut avoir assez appris, être assez fort, pour l'exprimer bien. Ainsi, le plus grand des arts, l'art qui domine, c'est, comme je le disais, celui qui est produit en vue de tous, qui parle aussi bien aux hommes qu'aux enfants et aux femmes, à tout le monde; c'est l'art religieux, social, philosophique, humain surtout, monumental, peu importe le nom que vous voudrez lui donner. Pour être fort dans cet art-là, il faut avoir, et au même degré, assez de puissance d'organisation et de science; si l'on y touche étant trop faible, on tombe de très haut et l'on se casse le cou, et l'on est *ridicule*. C'est ce qui arrive très souvent, je l'ai déjà dit, pour ces tableaux d'histoire qui traitent quelquefois des sujets très grands par eux-mêmes, qui représentent une grande manifestation, une grande sensation de l'humanité, un fait historique considérable, immense, où les passions sont en jeu et dans ce qu'elles ont de plus élevé, de plus fort. Plus le sujet a d'importance, par l'idée, plus l'artiste devra être fort pour le rendre. Si vous touchez à quelque chose de grand, et que vous n'ayez pas la force de l'embrasser, d'exprimer ce que vous voulez dire, vous faites ce qu'il y a de pire au monde, vous paraissez beaucoup plus faible encore, beaucoup plus mauvais que si vous vous étiez contentés d'un sujet modeste et plus simple.

Vous avez un exemple frappant de ce que je dis dans les tableaux du XVIIIe siècle, qui sont en ce moment exposés au boulevard des Italiens, et, par parenthèse, je dirai qu'on

devrait bien mettre un jour d'entrée à 10 centimes à ces sortes d'exhibitions, car tout le monde n'a pas 1 franc à dépenser. Dans cette exposition il y a des tableaux de Fragonard et d'autres, qui ont leurs admirateurs passionnés.

Eh bien ! comme je suis ici pour proclamer la vérité, comme je n'ai rien à ménager devant cet art musqué, ici, pas plus que pour le gothique, et que je vous apporte le fruit de quarante années d'expérience, d'études, de comparaisons, je vous dirai que c'est là, comme on dit, de la peinture meringuée, c'est de la crème fouettée, de la peinture de pâtissier. Les tableaux de cette collection sont faibles, l'art n'y est véritablement pas touché ; on voit que c'est un art fait pour parler aux caprices de dames des petites maisons, des petits marquis, des gens oisifs, des désœuvrés usés dans les orgies, dans les ruelles, dans les petits soupers. Mais comme le génie et la nature réclament toujours leurs droits, il arrive qu'il y a là aussi certaines peintures de Chardin, et, à ce propos, ce que je trouve de supérieur dans tout ce qu'a fait Chardin, malgré ses figures si fines et si vivantes dans leur grâce tant soit peu affectée, c'est précisément la nature morte : là il y a des tableaux représentant des légumes qui sont faits de main de maître peintre. J'ai vu ailleurs, chez des amateurs, des tableaux représentant des lapins, des lièvres, un pot bleu clair, une poudrière, un carnier, quelques fleurs, à côté d'autres choses insignifiantes par leur sujet ; mais cet homme était doué d'un tel génie de peintre, que véritablement on est dans l'extase de voir ces choses si admirablement peintes. Le sujet n'attire pas par lui-même, et pourtant ceux qui s'arrêtent devant ces toiles, même ne s'y connaissant pas, sont ravis d'une exécution si charmante, si délicieuse, si parfaite ; dans ces petites toiles de Chardin, les belles conditions de l'exécution de la bonne peinture y sont tout entières. Pour moi, je le dis, j'ai cent fois plus de plaisir à voir un tableau de Chardin, par exemple,

que l'Oreste, l'Andromaque et le Pyrrhus de Pierre Guérin. Cependant Guérin est encore un homme de talent relativement : le succès de ses peintures est dû plutôt au sujet qu'il traite qu'à ses qualités réelles de peintre, tandis que les toiles de Chardin sont belles en tant que peintures et plaisent malgré la banalité de leur sujet ; il a les belles conditions de la lumière peinte en pleine pâte, des demi-teintes excellentes, des choses qui fuient dans la pénombre, des harmonies charmantes ; c'est, en un mot, de la belle et bonne peinture comme exécution.

Vous voyez combien je suis large dans mes appréciations. Je défends la vérité, je défends ce qui est le bon, le bien partout où je le trouve, je n'appartiens à aucune coterie ni artistique, ni académique, ni politique ; j'appartiens à l'humanité, je suis un de ses plus humbles serviteurs, et c'est pourquoi, je le répète, je défends la vérité.

Nous entrons dans la peinture proprement dite.

« La peinture est en même temps sculpture et architecture, » puisqu'elle n'existe, comme ces deux arts, que par la ligne, » la forme et l'effet.

» Si on pouvait la séparer de ses deux sœurs... » (Voy. p. 55 du *Cours élémentaire de dessin.*)

« Ce qui faisait dire à M. Granet, homme éminent pour ses » qualités de peintre d'effet, que la peinture était du blanc sur » du noir, du noir sur du blanc... » Souvent il y ajoutait cet excellent conseil : Lorsque vous ébauchez une toile, n'oubliez pas de préparer chaque chose comme dessous en rapport à ce que ce sera plus tard lorsque vous terminerez. Cela voulait dire en même temps que chaque chose devait être ébauchée dans sa forme et dans son effet en vue de l'exécution finale.

Vous avez vu des tableaux, des intérieurs de Granet ; il y a des figures et aussi des paysages. J'ai vu certaines vues de Rome, prises derrière le Colisée et au soleil couchant, qui étaient de très belles peintures, des tableaux excellents. On l'a

fait peintre d'intérieurs; il a vécu dans un temps où il fallait diviser les genres pour vivre. Granet aimait à habiter Rome, dans les cloîtres; il faisait de fort belles choses. L'*église de Subiaco* qui est au Louvre, et le *Rachat des chrétiens en Algérie* sont des chefs-d'œuvre; pour moi, les figures valent les murailles; on sent qu'il y a là une âme d'artiste, un cœur de peintre. Mais avec ces affreuses divisions qui me révoltent, cet homme, taillé pour faire de la peinture humaine, a été réduit à faire de la peinture de pierres, et si quelquefois il introduit quelques figures de moines dans ses tableaux, c'est presque malgré l'aréopage despotique qui gouvernait l'art du temps de la jeunesse de Granet : homme timide et fin, ayant vécu assez longtemps dans la misère, il tenait à vivre en paix avec les artistes, avec les hommes puissants qu'il ménageait beaucoup... Aussi eut-il une fin assez heureuse, matériellement parlant. Victime des habitudes étroites de son époque, Granet n'a pas dit dans sa peinture tout ce qu'il avait à dire. Le *Rachat des chrétiens en Algérie* proteste contre cela ; il y a dans ce tableau des groupes de prisonniers qui arrivent se traînant à genoux, tendant leurs mains reconnaissantes vers leurs libérateurs; c'est plein de cœur, c'est très franc de mouvement, c'est très beau de couleur et surtout d'effet.

« ... Ce que nous formulerons, nous, par cet axiome de la » peinture : l'ombre et le clair. . (Voy. p. 55 et 56 du *Cours élémentaire de dessin*, 2, rue Carnot et chez tous les libraires.)

« Mais toujours soumis à leur loi... »

Puis, je parle de ce dessin de Léonard de Vinci que j'ai trouvé au moment de publier mon *Cours*, en 1850...

Je répète ce qui suit parce que c'est important.

« ... La première qualité d'une composition... (Voy. p. 56 à 58 du *Cours élémentaire de dessin.*)

« Ennuyé et ennuyeux pour tout le monde... »

L'originalité est un don de nature. Ceux qui cherchent à

être originaux me font toujours l'effet de gens qui se mettent un faux nez. On est original dans les arts, parce que l'on sent à sa façon particulière, et l'on n'exprime bien pour les autres ce qu'on éprouve, que lorsque, sans se préoccuper d'autre chose, on l'exprime bien tel qu'on le sent. Les originaux les mieux caractérisés sont ceux-là qui le sont sans s'en douter, ils sont les plus simples du monde et font naïvement ce qu'ils veulent faire. (Page 58 du *Cours de dessin.*)

«... Nous l'avons dit, nous le répéterons à satiété... »

« Un groupe, un tableau... »

Vous comprenez ce langage ; il vous est devenu familier par les leçons précédentes.

« ... Un tableau se compose surtout par des valeurs de » clairs et d'ombres, de demi-teintes, de clairs obscurs et » d'harmonie. (*Cours de dessin*, p. 59.)

« Qui produit de si beaux tons... »

Excepté lorsqu'il gèle, quand la terre est recouverte de neige, ça peut être intéressant. On peut voir figurer un animal mort, couché sur la neige, ou bien des loups, des chasseurs, des renards courir ; mais l'effet néanmoins reste très limité ; c'est comme une grisaille. Mais à la fin de l'automne, quand l'humidité a fait pénétrer un suc vivifiant qui sera l'espérance du printemps dans quelques mois, ses bourgeons fermés s'entr'ouvriront, la nature alors prend des tons d'une grande puissance et d'une grande harmonie ; c'est le moment le plus opportun à étudier pour l'artiste. Aussi je le recommande tout particulièrement à ceux qui se livrent sérieusement à l'étude de la peinture.

« En automne, les fleurs sont colorées de teintes puissantes, » rompues, harmonieuses ; les groupes de fruits sont des mo- » dèles parfaits d'une variété infinie et d'une puissance qu'au- » cune imagination ne saurait inventer. »

Dans le moindre cellier dans le moindre petit endroit de la

campagne où l'on rassemble des fruits au moment des récoltes, quelle puissance de couleurs et d'harmonie, quelles leçons de couleurs; c'est superbe, et d'une profondeur sublime qui fait que c'est toujours quelque chose de nouveau à étudier et à peindre...

On prétend que tout est usé. Tout est à faire quand on veut regarder la nature : seulement il faut la sentir profondément et la rendre telle qu'on la voit, telle qu'on la sent, pour la rendre aussi parfaitement que l'on peut... Ce qui manque à nos peintres modernes, c'est d'avoir bien appris en commençant et de savoir bien les bons principes qui ne trompent jamais, qui vous font marcher avec certitude.

« En été, l'éclat resplendissant des couleurs; au printemps, » les tons suaves, fins, délicats. »

Voilà tous les genres de peinture résumés dans les quatre saisons. L'impression que vous cause la nature au printemps vous rappelle la peinture des maîtres les plus délicats et les plus suaves : vous y voyez la splendeur des coloristes comme Rubens, comme ces hommes d'un génie aussi puissant avec leur palette que Rossini avec son orchestre, car il y a beaucoup d'analogie entre ces deux arts : la musique et la peinture peuvent facilement se comparer. Si je pense à un musicien à propos de la nature, c'est à l'auteur de *Don Juan* le premier. L'automne, c'est la musique de Mozart, c'est la peinture du Titien, de Bonifazzio, de ces génies qui sont d'une puissance et d'une profondeur d'harmonie à nous faire pâlir d'aise, ou à nous faire mourir de douleur de ne pouvoir les approcher.

« Là, comme partout, la puissance de Dieu se révèle..... (Page 59 du *Cours*.)

« Traduites par les hommes... »

Voilà qui est consolant, encourageant, et doit vous donner l'envie de bien faire, de travailler beaucoup, d'apprendre pour pouvoir dire un jour : Je vois cela, je le rends comme

je le vois, comme je le sens. C'est là la plus grande des satisfactions et des récompenses. Pour l'artiste, il n'y en a pas d'autre réelle que celle-là ; mais aussi quand l'obtient-il ?

« Heureux, mille fois heureux celui dont le cœur bat...
« Exprimé par le dessin... »

Je veux parler de ce côté suave par la couleur que vous voyez dans les délicieuses peintures du Corrége, tout incorrect qu'en soit le dessin. Cette qualité de premier ordre appartient en propre au Corrége, si bien qu'il y a aujourd'hui le genre de peinture dit *du Corrége*, comme il y a le genre dit *de Raphaël.*

Corrége ne faisait pas cela pour se rendre original, pour se mettre un faux nez. Non ; il sentait, il voyait dans la nature un côté qui n'était pas dans les œuvres de Raphael, toutes sublimes qu'elles étaient. Et il devait le comprendre mieux que personne ; certainement il est mort en sentant bien que le génie puissant du maître divin, ce dessin si harmonieux, si suave, cette grande tournure, ce beau jet accompagné de ce charme indéfinissable, qui sont dans tous les ouvrages de Raphaël le cachet original, qu'on ne peut exprimer, que l'on ne saurait exprimer qu'en disant: *C'est du Raphaël!*

Le Corrége, dis-je, sentait bien que tout cela lui manquait un peu, beaucoup même ; mais il avait cette fibre délicate, sensible, de la fleur, qui a fait comparer la peinture du Corrége à une feuille de rose. C'est tellement senti, tellement délicat, tellement beau dans sa nuance de sentiment intime, que l'on conçoit très bien que cet homme ait pu avoir conscience de lui-même et s'écrier un jour, au Vatican, en voyant la sublime peinture de la *Dispute du Saint-Sacrement :* Anche io sono pittore.

Et moi aussi je suis peintre !

Bravo, Corrége, tu étais peintre, c'est vrai, tu l'as prouvé, et tu restes un des grands maîtres dans l'art de peindre, car tu donnes à tes tableaux trop rares, des qualités de souplesse

et de grâce qui le laissent un maître à part au milieu de cette phalange, de ce groupe divin des vrais maîtres...

« Combien y en aura-t-il encore?... et par combien de » côtés?... »

C'est l'inconnu, c'est le secret de l'avenir, mais le seul moyen d'arriver au but, c'est de ne pas s'atteler tous à la même charrette, pour ainsi dire, comme cela est arrivé dans la plupart des écoles, et ici je ne parle pas des écoles modernes seulement. Pour avoir plus de liberté, prenons l'histoire de la haute Italie. Du jour où les écoles triomphent en Italie, l'art est perdu; tous ceux qui se mettent à la suite de ces maîtres d'école n'expriment plus rien par eux-mêmes, ils deviennent d'une insuffisance proverbiale, et cela est fatal. Lorsque la manière de peindre est tout, la pensée, le sentiment ne sont plus rien, et l'art se meurt, et l'art est mort.

Il faut sans doute apprendre avec un maître habile, et s'inspirer de l'art dans ce qu'il a de plus beau, dans son expression la plus haute par les vieux maîtres; mais, comme je l'ai dit déjà plusieurs fois, il faut aussi et avant tout marcher avec ce qu'on éprouve en soi.

« Quel est le peintre qui a rendu l'heure de l'aube matinale, » l'heure crépusculaire du soir? On ne peut faire un pas au » milieu de la nature, lorsqu'on l'aime sincèrement... » (Pages 59 et 60 du *Cours de dessin.*)

« Dans le sens qu'on a voulu le faire... »

Voilà le secret, voilà le but. Du moment que vous le touchez, vous avez réussi.

Suivent quelques réflexions que je ne lis pas.

Je dis ensuite :

« De jeunes adeptes, dans la fougue de leur jeunesse, » croient que le génie c'est l'extravagance... » (Page 61 du *Cours de dessin.*)

« *Le* GÉNIE, *c'est la raison sublime...* »

Cette définition est très belle et très bonne. Le génie, c'est le contraire du désordre, c'est la raison illuminée ; seulement, pour que cette raison soit plus expressive, plus palpitante, il faut qu'elle soit sublime, qu'elle soit illuminée par un éclair d'en haut.

« Au surplus, nous n'apercevons nulle trace de ces extra-» vagances, de ces exagérations dans les œuvres des maîtres... » (Page 61 du *Cours de dessin.*)

« La méthode, l'ordre seuls font monter l'échelle du » progrès. »

Cela est entendu.

J'arrive ensuite aux moyens d'exécution, et je dis :

« Il y a un proverbe italien qui semble fait pour les peintres » sérieusement épris de leur art :... *Chi va piano, va sano; chi » va sano, va lontano* (qui va doucement, va sainement ; qui va » sainement, va loin... » (Pages 62, 63 et 64 du *Cours de dessin.*)

« La planche 3 est le portrait de Masaccio, qui est extrait » d'une fresque de ce grand maître. » (Page 65.)

J'ai copié cela à Florence et je l'ai lithopraphié moi-même, très maladroitement, j'en conviens.

« Cette peinture, qui est placée à la galerie des portraits à » Florence...

« Masaccio n'a peint qu'avec quelques couleurs... »

« Planche 4, *Grisaille de Polydore et de Caravage.* — Sans » teinte rouge, bleue ou verte, nous pouvons faire une pein-» ture ayant beaucoup d'effet... »

« Le blanc et le noir. »

Tous les peintres de ce temps-ci, qui comptent sérieusement et ont étudié leur art avec amour, tous ébauchent en grisaille, lorsqu'ils ont l'expérience, lorsqu'ils arrivent à la maturité de leur talent. Commencer par jeter de la couleur sur une toile, d'une manière fougueuse, extravagante, c'est risquer fort de faire des fautes, comme on en voit tant, même dans des tableaux

remplis de mérite, qui se recommandent par le génie de leurs auteurs. Il y a un moyen plus sûr, c'est de peindre en grisaille sa composition d'après des dessins, des cartons. Et quand tout est bien à sa place, bien préparé, que c'est plein d'effet et d'harmonie, on peut peindre franchement, hardiment. Les gravures ne sont que cela, des grisailles terminées, et pourtant ce sont autant de tableaux, vous arrivez avec une sûreté de touche qui vous permet de mettre de belles couleurs, des couleurs solides, très solides, parce qu'elles sont franchement posées. Les tableaux faits comme cela traversent les siècles sans perdre de leur valeur. Les tableaux des Vénitiens, peints par ce procédé, nous arrivent, après deux et trois siècles, dans un état de conservation tel qu'ils semblent avoir été peints hier. A côté de ces peintures vénitiennes, les peintures modernes sont ternes, grises, noires, craquelées, détruites avant même d'être achevées...

Dans les Flandres on employait le même procédé. Les ébauches de Rembrandt en font foi; elles sont faites de la même façon, ainsi que celles de Paul Véronèse, et de Velasquez, le prince des peintres espagnols. Les modernes eux-mêmes, ceux qui font de la bonne et solide peinture, ne procèdent pas autrement.

Nous passons maintenant à l'exécution. Voici une eau-forte faite très adroitement, c'est un *fac-simile* d'un dessin de Claude le Lorrain ; je vous l'ai déjà montrée. Je vais en faire une petite pochade en grisaille, et la prochaine fois, je la rehausserai en couleur. Je n'ai pas la prétention d'être Claude Gelé dit le Lorrain ; je cherche seulement à vous initier aux principes fondamentaux de l'art du peintre.

Je vois d'abord un ciel très lumineux, c'est un soleil couchant, c'est le soleil lui-même ; et bien que je n'aie pas un jour d'atelier, je vais m'occuper d'établir les masses, de mettre les choses à leur place et dans leur valeur relative. S'il s'agissait

de chairs, je m'occuperais spécialement des lumières, des choses qui viennent en avant. Dans cette gravure, qui est une reproduction fidèle et parfaite du dessin au lavis de Claude Lorrain, je saisis ce qui me frappe davantage, cela en vue de l'avenir, afin de m'aider à marcher sans obstacles quand je voudrai finir. Ici, je mets en pratique l'excellent conseil de M. Granet.

J'ai bien soin de ne pas mettre du noir où il faut du blanc, et *vice versâ*. Je prépare un peu en pâte tout ce qui doit venir en relief. Avec deux couleurs, le blanc et le noir, et un peu de rouge, je vais avoir massé mon premier plan.

J'attaque mon second plan, sans perdre de vue la couleur finale. Je le répète : c'est si essentiel que l'on ne saurait trop le répéter.

Je vous ferai remarquer que, à l'exemple de bons peintres méthodiques, ma palette offre pour ainsi dire l'ordre et la disposition d'une gamme. Les noirs deviennent plus noirs et les blancs plus blancs par leurs rapports combinés. J'ai aussi pour habitude de ne pas mélanger les teintes sur mes brosses ; c'est le moyen de pouvoir mettre des teintes plus délicates, plus franches et plus fraîches.

Voilà, dans ce coin à gauche, un bout de rocher qui manque de transparence.

Je ne me suis occupé que de masser avec du noir et du blanc, c'est-à-dire, entendons-nous, c'est du bleu avec du bitume qui me sert à faire mes noirs ; c'est plus tendre, plus fin de ton, et plus profond ; c'est aussi plus transparent. Il doit y avoir tout là-dedans ; si, dans cette simple ébauche, tout ne s'y trouve pas en germe encore ; si *ça* n'y est pas, *ça* n'y sera jamais. Celui qui avec du blanc et du noir fait une chose lourde, dure et sans harmonie, celui-là n'est pas un peintre.

Dans ma jeunesse, j'entendais dire un mot qui est devenu une plaisanterie d'atelier et une sorte de calembour. Les

jeunes gens disaient : *qui masse peint*, et ils avaient parfaitement raison ; un tableau bien massé, est un tableau peint ; il est trouvé...

Voilà une préparation.

Pour faire un tableau de cela, il faudrait étudier chaque détail et le rendre avec exactitude.

Vous comprenez maintenant l'avantage énorme qu'il y a à peindre sur une toile préparée de la sorte. Alors, lorsque vous avancez en peignant, vous touchez juste, à ce point que les gens qui examinent votre œuvre disent : Comment a-t-on fait? comment a-t-on pu faire pour arriver à une touche aussi juste, et si pleine de fraîcheur? Je vous indique le moyen.

Vous n'aurez jamais cette impression complète devant les peintures de M. Horace Vernet, par exemple, ni, pour appeler les choses par leur nom, devant les peintures des prestidigitateurs, des charlatans qui peignent *au premier coup*. Y a-t-il de la bonne peinture de premier coup? Non. Dans l'art, une œuvre naît-elle comme naît une feuille de chou? Non, car après une recherche incessante, après un travail passionné, l'artiste finit trop souvent, hélas! par comprendre qu'il ne sait rien, qu'il ne fait rien de bon... Je serais honteux de faire cette ébauche devant vous, si je n'avais pas la conviction de vous dire des choses plus pratiques, plus utiles encore en expérimentant en votre présence. Ce matin encore, j'hésitais à le faire, mais puisque je ne puis avoir la prétention de m'exprimer comme je le désirerais, il m'a paru qu'en opérant sous vos yeux je me ferais mieux comprendre qu'en faisant des phrases. (Applaudissements.)

Je vais essayer maintenant d'ébaucher en grisaille ce petit plâtre représentant une tête d'enfant. Je vais le faire s'enlevant sur un ton foncé, comme un corps d'enfant s'enlève presque toujours. Même dans la nuit, le corps d'un enfant blond n'est jamais noir. Mettez à côté de lui une négresse,

un arabe, au teint basanné, un homme bilieux, vous verrez, par contre-coup, des ombres vigoureuses, comme dans le beau portrait du Titien exposé dans le grand salon du Louvre; les ombres deviennent noires dans ce cas-là, mais, pour l'enfant, jamais. Le génie du coloriste consiste principalement à ne jamais mettre une discordance, une note fausse, un ton criard et faux.

J'ai disposé à peu près les bases de ma figure. Pour rendre chaque chose exactement, il me faudrait y consacrer plusieurs séances rien qu'à la dessiner, cette petite tête, car le dessin, comme vous le savez, est la base de toute œuvre, de la bonne peinture, de la peinture supérieure.

Ce qui fait ensuite la beauté, le prix, tout le charme d'une peinture, c'est justement sa fraîcheur, ce je ne sais quoi qui a l'air d'avoir été soufflé par une fée, plutôt qu'exécuté par la main des hommes. Beaucoup de tableaux ont l'air de n'avoir pas été faits de main d'homme. On se demande : Comment a-t-on pu faire cela? Moi-même, qui suis du métier, je me suis adressé plusieurs fois cette question devant les chefs-d'œuvre des grands maîtres coloristes...

Ici, tout en tâchant de maintenir la transparence, je vais avoir des tons vigoureux de manière que mon enfant s'enlève en demi-teintes légères, comme une rose s'enlève sur le ton vigoureux du tronc d'un vieux chêne. Un enfant ressemble à une belle fleur, à une tubéreuse, à tout ce qui est charmant, lumineux, tendre et blond. Je prépare un fond harmonieux, pour que ma blonde figurine que je peindrai plus tard s'enlève naturellement du fond sans dureté.

Il y a une loi que j'ai observée sur la nature et dont bien des peintres de ce temps-ci devraient profiter. Ils en feront leur profit lorsque mon cours sera, je l'espère, imprimé et publié, parce que lorsqu'une chose est le résultat d'une observation sérieuse, elle sert toujours, même aux plus forts.

J'ai remarqué que dans la nature trois choses fondamen-

tales nous frappent : comme couleur, le clair, l'endroit où la lumière frappe sur les corps, la demi-teinte et l'ombre. Cela est aussi vrai pour une scène tout entière que pour un personnage tout entier, aussi bien que pour une portion de figure, une tête, une main ou un objet quelconque. J'ai remarqué que les grands coloristes, comme Rubens, qui ont manœuvré la lumière, dans la grande acception du mot, avec une puissance et un génie incontestables, ont, dans toutes leurs œuvres, justement eu égard à cette observation : Tout corps qui reçoit la lumière est gris à l'endroit de la lumière. Voilà ma main tendue en l'air, tout ce qui est touché par les rayons lumineux est gris ; tout ce qui est intermédiaire dans les ombres, dans les demi-teintes, devient plus transparent ; dans les ombres, la transparence est plus grande encore, et le fond sur lequel s'enlève l'objet, cette portion, en général, devient grise aussi : c'est ce qui donne la fuite, la profondeur dans une toile bien peinte.

Cette loi fondamentale d'observation ne manque jamais dans les ouvrages des grands maîtres coloristes. Rubens peignait avec une faconde qui allait peut-être jusqu'à l'abus ; mais il avait le génie qui lui donnait le droit d'abuser. Allez au musée du Louvre, et, dans ses œuvres, vous observerez ce que je vous dis ; vous verrez que les lumières sont grises, les demi-teintes commencent à être un peu plus transparentes, les ombres sont transparentes jusqu'à l'excès, car Rubens a l'excès du reflet, ce que n'a pas Vélasquez, ce qui fait, pour moi, que la peinture de Vélasquez et celle des Vénitiens est de beaucoup supérieure, comme exécution, à celle de Rubens. Ils restent dans une belle gamme harmonieuse, dans une belle mesure, ils n'abusent de rien, ni du reflet, ni des transparences imaginaires ; leurs figures ont un corps plus solide, plus substantiel que celles des tableaux de Rubens. Mais l'excès même existant chez Rubens, nous sert à expliquer une

grande loi, et les exagérations du vrai sont encore un enseignement très utile. Rubens est un homme qui enseigne beaucoup pour qui sait le voir, l'étudier et le comprendre. Je ne partage pas l'opinion de certains maîtres modernes qui ne veulent pas, qui ne permettent pas à leurs élèves qu'ils regardent, qu'ils s'inspirent de l'œuvre peinte par Rubens. Sans doute, il y a un art plus élevé que celui de Rubens; mais prétendre qu'il ne faille pas regarder celui-ci, c'est là un enfantillage ridicule ; n'est-il pas un grand peintre, et en même temps un grand machiniste de l'art? Il faut regarder Rubens dans ce qu'il a d'éminent, de savoir, d'intelligence, sauf à éviter ensuite un certain mauvais côté, un certain mauvais goût, certaines exagérations qu'il a dans son dessin, et il faut le dire, aussi dans la couleur, malgré sa puissance ; on rencontre dans ses œuvres des choses de mauvais goût, mais elles sont rachetées par tant de génie, que, ma foi, il est bien difficile de trancher là-dessus. Il faut être modeste quand il s'agit d'hommes de cette trempe-là. Il y en a qui, en musique, tranchent sans plus de façon sur Rossini, et qui disent des choses ridicules pour les gens sérieux, qui sentent et qui savent. Je le répète, quand on touche à des hommes de la force d'un Rubens et d'un Rossini, il faut être très circonspect, sous peine de paraître singulièrement ignorant, aux yeux de bien des gens.

Cette petite statuette d'enfant que je cherche à copier, ce plâtre est transparent; je pense à la couleur que j'aurai à y mettre plus tard; j'y trouve déjà toute la transparence de la chair. Tout à l'heure, le ciel était la partie fuyante dans le dessin de Claude Lorrain. Ici, ce qui doit être saillant, c'est la tête, le front, c'est ce qui domine dans la masse lumineuse qui vient en avant. Alors, c'est l'endroit de ma toile où j'ai des préparations à faire empâtées, sans faire de croûtes cependant. C'est ce qu'il y a de beau dans les peintures des Vénitiens, du Titien, du Giorgion surtout, et de Paul Véronèse.

Le nez de mon modèle est clair. Quelque chose de plus clair encore, c'est le petit morceau de la joue qui s'attache à l'aile du nez. Il faut observer ces nuances, ces différences si délicates, si peu sensibles; et tout en faisant de la grisaille, ne pas perdre de vue la couleur qu'on y mettra plus tard.

Par curiosité, et pour vous montrer un exemple d'harmonie, je mets du bleu pur dans un endroit du fond, ça fait tache. Si je mets un peu de bitume dans le bleu, vous voyez un trou. Il faut de la délicatesse même en préparant. J'efface ce trou, car il m'empêcherait de peindre la tête si lumineuse, si bien modelée de ce joli petit enfant.

Il y a un petit pli du cou qu'il faut bien rendre. Les cheveux seront en demi-teinte. On sent dans cette sculpture que chez l'enfant ils étaient blonds.

Le sculpteur qui a fait cette petite tête était né peintre autant que sculpteur; il y a un sentiment de coloris parfait dans ce petit plâtre.

Un homme qui a fait de très belles choses relativement, c'est Léopold Robert, dont l'étoile pâlit un peu en ce moment au caprice de la mode; car les amateurs ne sont plus aussi engoués pour sa peinture qu'ils l'étaient il y a vingt ans.

Léopold Robert est un peintre très sympathique à cette classe si intéressante des prolétaires, les martyrs des travaux des champs, vie de misère et de privation qui se pare d'une poésie et d'une couleur toute particulière dans les États romains, et qu'a su rendre le peintre de la *tristesse* et de la sauvage mélancolie.

Je suis très grand admirateur des peintures de Léopold Robert. Celles qui sont au musée du Louvre ont souvent ma visite ; je les ai suivies depuis 1825, dans nos expositions annuelles, au Luxembourg, puis au Louvre. Les *Pêcheurs de l'Adriatique* sont, pour moi, comme pour tous ceux qui aiment les œuvres de cet artiste intéressant, le tableau le plus complet,

le plus beau, le mieux réussi. Sa peinture y est plus suave, plus harmonieuse que dans ses autres ouvrages. Il y a de lui aussi de toutes petites toiles répandues en Europe, pleines de charme, admirablement exprimées et parfaitement bien senties. A ce propos, je vous dirai que notre beau pays de France est si singulièrement constitué, la critique y tient, ou, pour mieux dire, y tenait une place si importante, que peut-être serez-vous bien étonnés d'apprendre, si vous ne le savez déjà, que Léopold Robert s'est suicidé à Venise, n'osant pas livrer ce même tableau des *Pêcheurs de l'Adriatique* à la censure, à l'appréciation des aristarques de nos journaux parisiens. Le fait est exact cependant, c'est de l'histoire; je suis bien aise qu'il me soit venu à la pensée d'en parler ici. Je le sais par une lettre que Léopold Robert a écrite à l'un de ses amis, datée de Venise; lettre qui m'a été communiquée et dont voici à peu près la teneur :

Mon cher monsieur,

Je ne peux me décider à faire traverser les Alpes à mon tableau des *Pêcheurs*. Le succès extravagant que l'on a fait à mes *Moissonneurs* me laisse dans une inquiétude mortelle. La critique, en France, est si capricieuse, si légère, si oublieuse et si injuste ! Je ne peux pas avoir oublié, moi, qui vis solitaire au milieu de cette triste et désolée ville de Venise, que Gros, l'homme de génie par excellence, et d'autres encore, après avoir été encensés comme des dieux, ne sont plus même traités comme des hommes par les journaux, ni par vos bureaux. Moi, pauvre graveur, qui aimais la peinture, qu'est-ce que je puis être à côté de ces grands peintres, je vous le demande? Aussi, je ne peux pas vous le dissimuler, chaque fois que l'idée me vient que je vais affronter la critique parisienne, je perds toute espèce de courage, et l'idée de faire traverser les Alpes à mon dernier tableau me tue.

Si ce ne sont pas les mots, c'est à peu près la pensée de la lettre de ce malheureux Léopold Robert, lettre qu'il écrivit très peu de temps avant sa mort qui fut un *suicide;* il se coupa la gorge à Venise, avant d'avoir su l'immense succès à Paris de son dernier tableau, de son chef-d'œuvre, *les Pêcheurs de l'Adriatique...*

Oui, nous avons des feuilletonistes, des gazetiers, des gens soi-disant instruits des choses de l'art, parce qu'ils osent imprimer journellement ce qu'ils ignorent, dont le métier est de dire beaucoup de choses qu'ils ne savent pas; mais comme ils le disent avec une grande assurance, à force de se mentir à eux-mêmes, comme tous les menteurs ils croient quelquefois à leurs mensonges; le monde finit par y croire aussi; et comme les artistes n'ont pas le temps de relever toutes leurs sottises, tous leurs caquetages, tous leurs cancans de portiers, toutes leurs erreurs, le public gobe tout cela et les croit sur parole; l'on croit aujourd'hui encore plus qu'on ne pense à ce qui est imprimé. Ce sont de grands hommes, d'immenses critiques, qui se sont faits les grands protecteurs, les grands prôneurs de certains artistes; il y en a même qui sont très riches parmi ces messieurs de la critique, et qui ont acheté de fort beaux hôtels en faisant *chanter* de pauvres diables d'artistes, peintres, musiciens, chanteurs et danseuses.

Léopold Robert, vous le comprenez, et ne fût-ce qu'à cause de sa mort, a toutes nos sympathies, comme il a celles de tous les artistes. Mais cela ne doit pas m'empêcher de vous dire que si Léopold Robert sentait parfaitement toute son âme d'artiste, il sentait aussi en même temps son insuffisance comme peintre. L'éducation première, messieurs et mesdames, a une influence si considérable sur tout ce que nous faisons pendant toute notre vie, que ce pauvre Robert est graveur quand même. Dans ses peintures, on sent comme une pointe sèche. Ce n'est pas un reproche dans ma bouche; je parle de

la physionomie d'un artiste que je vénère, du caractère, de son talent. Je dois apporter ici des idées saines, solides, fructueuses, fondamentales, sur la peinture ; il faut que j'aie le courage de tout vous dire. Eh bien ! la vérité est que Léopold Robert, organisé comme il l'était, tendre, sensible, philosophe, sage, vertueux, une belle et bonne âme, un brave homme de Suisse, né à la Chaux-de-Fond, fils d'un horloger, devant être horloger lui-même, vint à Paris chez Louis David. Comme graveur, il concourt pour le prix de gravure ; il a, si je ne me trompe, un deuxième prix. Il rencontre un homme généreux qui lui avance son voyage d'Italie. Il rencontre un artiste qui avait bien un autre tempérament que lui, comme peintre : c'est M. Schnetz, qui s'est malheureusement laissé trop aller au *dolce far niente*, mais enfin qui était peintre ; son tableau de *Sixte-Quint*, le jeune pâtre de la campagne de Rome, à qui une vieille sibylle lit dans les traits de sa main les destinées futures, le prouverait, sans mentionner ses autres ouvrages.

C'est M. Schnetz qui a agi le plus fortement sur Léopold Robert ; et, malgré le succès inouï qu'on faisait à ce dernier, et les critiques très dures qu'on adressait à M. Schnetz, Léopold Robert n'en a jamais pour cela diminué ni sa reconnaissance, ni son admiration pour la personne et le talent de M. Schnetz. J'en suis témoin ; Léopold Robert me le disait à Rome, comme il le répétait en toute occasion à Paris, dans le salon de Gérard le peintre diplomate.

Vous le voyez, messieurs et mesdames, tout en causant avec vous, j'ai préparé cette petite tête. Vous comprenez qu'avec ce procédé, quand j'en viendrai à peindre là-dessus, je pourrai mettre tous les tons justes et à leur place. Je viens de préparer l'avenir de ma toile au moyen de cet à peu près.

La question que je vais toucher en terminant est des plus délicates, et c'est le *Moniteur* à la main que je vais l'aborder.

Le *moi* est haïssable, a dit Pascal, et Pascal avait raison.

Rien n'est plus désagréable aux autres que d'entendre dire à celui qui parle : *je* ou *moi*. Et pourtant, soyons sincères, qui de nous ne pense pas plus souvent à lui, à soi, au *moi*, qu'à celui des autres, et, pour compléter ma pensée, qui donc parmi nous, ici présents, comme parmi les autres hommes, n'est pas préoccupé avant tout de son *moi ;* et, en même temps, d'une curiosité poussée quelquefois jusqu'à l'excès pour les faits, gestes et actions des autres, pour tout ce qui les concerne enfin?

En terminant cette séance, je tâche, vous le voyez, de satisfaire à ces deux ordres d'idées, en prenant toutefois le soin de me faire absoudre en ce qui concerne la première, le *moi*. Malheureusement, je vais y être en jeu; mais c'est une impérieuse nécessité. Souvent il faut rire; si on ne riait pas de ces choses-là, ce serait par trop triste. Cependant, ce que je vais dire a de la gravité; cela peut avoir pour moi des conséquences dangereuses. N'importe, je l'imprimerai : c'est un devoir que j'accomplis.

Le *moi* n'est si haïssable aux yeux du monde que parce qu'on est assez maladroit pour le laisser voir aux autres. Les plus grands égoïstes, ceux qui n'ont jamais pris soin des intérêts d'autrui (et il y en a partout, même au Sénat, je les connais), ont le talent extraordinaire de paraître toujours s'occuper des autres, tout en ne faisant cependant jamais rien que pour eux-mêmes. La preuve, c'est qu'ils sont arrivés très haut avec un bagage assez léger, en ce qui concerne leurs œuvres; quant à leur valeur personnelle, elle ne pèsera pas bien lourd aux yeux de la postérité.

Je le confesse, je suis parmi les maladroits. Je ne viens pas cependant vous apitoyer sur mon sort, qui n'est nullement à plaindre, je vous l'assure, puisque, moralement, je suis parmi ceux qui dominent, par une vie laborieuse, honnête, courageuse et toute de dévouement. Je suis, pourquoi le taire, du

petit nombre de ceux qui ont le droit de dire tout haut ce qu'ils pensent, ce qui est bien quelque chose. C'est là notre noblesse, à nous travailleurs, car je ne suis qu'un travailleur; ç'a été la gloire de nos pères, et ce sera aussi la gloire de nos enfants.

Voici de quoi il s'agit :

En 1854, le gouvernement, dans une pensée très louable, dictée à un ministre par la publication de notre *Cours élémentaire de dessin*, dont la première édition, dans le format grand in-4°, avait paru en 1851, et dont deux exemplaires sur papier de Chine avaient été déposés par moi, en janvier 1851, au ministère de l'Instruction publique... ce n'était pas une spéculation. Je m'occupais beaucoup en ce temps-là, comme toute ma vie, de ce qui pouvait intéresser nos frères les travailleurs, je croyais que le plus grand service à leur rendre était de leur apprendre quelque chose, parce que savoir, c'est être indépendant en travaillant... J'envoyai donc ce *Cours de dessin* au ministère de l'Instruction publique. Lorsque j'envoyai la seconde édition, en 1853, le ministre d'alors était M. Fortoul; je l'avais connu dans le temps où il était l'ami de Carnot, de Pierre Leroux, de Jean Reynaud, de Charton, l'auteur du *Magasin pittoresque*, des *Voyageurs célèbres*, du *Voyage autour du monde*, travaux très intéressants; ce dernier me l'avait amené en 1834 ou 1835, alors qu'il logeait dans une petite chambre, au septième étage de la maison n° 1, rue Bourbon-le-Château. C'était le plus beau temps de sa vie; il est mort mon obligé, l'ayant sans doute oublié lorsqu'il était au faîte des grandeurs.

Savez-vous comment il m'a récompensé de ce que j'avais pu faire pour lui être utile et agréable? Ce que je dis là sera imprimé, j'y tiens; le chef de l'État pourra le lire, car je lui en enverrai un exemplaire.

Le 18 et le 19 janvier 1854, la seconde édition de mon ou-

vrage ayant été publiée et envoyée au ministère de l'Instruction publique, il parut dans le *Moniteur* un rapport fait au nom d'une Commission qui avait été instituée pour rechercher le plan qu'il convenait d'adopter pour l'enseignement du dessin dans nos lycées. Cette commission renfermait dans son sein des hommes du plus grand talent comme artistes. Le rapporteur fut un pédant, un ancien pauvre petit élève de l'École normale, devenu riche depuis...

Après de grands raisonnements préliminaires, voici ce que dit le rapporteur :

« L'art doit donc, comme la géométrie, nous faire con-
» naître les proportions en nous faisant voir les principes. »

L'*art doit donc, comme la géométrie*, c'est-à-dire que la géométrie n'est pas une partie indispensable de l'art. Voilà ce que c'est que de n'être qu'un pédagogue qui parle de ce qu'il ne connaît pas bien ; c'est comme si je voulais apprendre le grec et le latin à des enfants. Monsieur le rapporteur peut savoir un peu de dessin pour son agrément personnel; mais il ne lui est pas permis de se faire le directeur suprême de ce qui sera le guide un jour de l'art en France ; car de ces élèves de nos lycées sortiront des ingénieurs, des administrateurs, des chefs de division, des députés, des ministres, tous ceux qui nous mènent, nous artistes, qui nous feraient faire de l'art bien singulier, et moins que médiocre, si nous voulions les écouter, et nous laisser mener par eux.

« Mais, continue M. le rapporteur, par le principe d'une
» chose, on entend soit les éléments dont elle est composée,
» soit, au contraire, la forme qu'elle doit avoir et qui est le but
» pour lequel ses éléments sont réunis ; ou, ce qui revient au
» même, la pensée qui l'a faite ce qu'elle est. C'est au pre-
» mier de ces deux points de vue qu'est placée la géométrie ;
» le second est proprement le point de vue de l'art. » C'est admirable et d'une clarté telle, qu'après l'avoir lu, il n'y a pas

un seul enfant, pas une petite fille qui ne se précipite sur cet axiome : l'*art* et la *géométrie*, et le reste.....

Je ne sais ni parler, ni écrire comme doit le savoir l'ancien élève de l'École normale, monsieur le rapporteur ; mais quand je vous ai dit : Nous allons apprendre à dessiner, j'ai pris un crayon, j'ai tracé des figures géométriques, j'ai expliqué l'importance des lignes droite, horizontale, verticale, etc., etc.

J'avais écrit tout cela dans mon *Cours élémentaire de dessin*. Eh bien ! c'est là que le rapporteur a pris ses idées, et, mon ouvrage en main, je le prouve. Seulement, je suis un peu plus praticien que M. le rapporteur, et j'arrive à me faire comprendre.

Quand le *Moniteur* contenant le rapport en question m'est tombé sous la main, vous comprenez combien grande dut être mon indignation. Dussé-je mourir demain, je suis heureux d'avoir à dénoncer ce fait au public, et je le dis tout haut. (Applaudissements.)

Le rapport est très long ; j'ai souligné les passages importants. C'est très savant, très fort, sans doute ; pas plus que moi, je le suppose, vous ne comprendriez grand'chose à certains raisonnements qui appartiennent en propre à M. le rapporteur. Il y a des citations, des recherches auxquelles le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci a servi encore très souvent. Tout ce que j'avais indiqué dans mon *Cours élémentaire de dessin* se retrouve dans le rapport. Ces messieurs, on le voit, s'étaient mis des ailes de cire ; le soleil les a fait fondre.

« Maintenant, chose remarquable, dit encore le rapporteur, » il arrive que les proportions telles qu'elles apparaissent à cet » œil qui en est le seul juge, sont très différentes de ce qu'elles » sont dans la réalité. Dans la réalité, les choses ont trois » dimensions : longueur, largeur et profondeur. Pour la vue » elles se réduisent, et presque toujours plus ou moins abré- » gées, à des images projetées sur un plan.

» En effet, les choses nous sont visibles par les rayons de » lumière qui viennent en ligne droite de leurs surfaces à notre œil... »

Je cite seulement ce qu'il y a de plus saisissant. Je ne fais pas une critique malveillante, vous pouvez voir le *Moniteur*. J'ai marqué les choses significatives, qui sont la reproduction assez délayée de ce que j'ai mis dans mon *Cours de dessin*, dont plusieurs centaines d'exemplaires courent le monde depuis 1851.

Je n'en finirais pas si je voulais continuer les citations. J'arrive au point capital : c'est l'appréciation des méthodes publiées.

« Des diverses méthodes, dit le rapporteur, qui ont été pro- » posées pour l'enseignement du dessin, celle qui consiste » dans l'emploi du calque est l'une des plus spécieuses, prin- » cipalement sous la forme que lui a donnée récemment une » artiste distinguée, madame Cavé, dont tout le monde con- » naît les gracieuses peintures et les spirituels écrits. »

Suivant monsieur le rapporteur, l'enseignement du dessin par le calquage est ce qu'il y a de plus fortifiant! Calquez, calquez beaucoup, toujours, vous deviendrez de grands artistes et surtout des dessinateurs très exacts; vous n'aurez qu'à voir une chose pour la faire tout de suite de travers.

Il est question de madame Cavé, dont tout le monde, dit le rapporteur, connaît les gracieuses peintures et les spirituels écrits.

La France connaît-elle les peintures et les livres magnifiques de madame Cavé? Il y a quatre colonnes du journal sur l'enseignement dont cette dame très respectable serait l'auteur. Je crois avoir connu en Italie une dame de ce nom; j'ai beaucoup entendu parler d'elle... Celle dont je veux parler était la veuve, en première noce, d'un peintre nommé Clément Boulanger, mort en Asie Mineure, dans une mission que lui

avait donnée M. Cavé, directeur des Beaux-Arts. Cette dame serait devenue ensuite la femme du même directeur des Beaux-Arts...

Ce qui est important, c'est que voici le procédé d'Albert Dürer ressaisi par un monsieur dont j'aurais voulu taire le nom, mais que le rapporteur désigne sans hésiter :

« Un artiste contemporain, M. Rouillet, en renouvela l'usage » il y a plusieurs années, avec quelque succès, et madame » Cavé conçut la pensée de l'appliquer à l'enseignement, en » en combinant l'usage avec l'exercice de la mémoire... »

M. Rouillet, que vous ne connaissez pas, sans doute, plus que je ne le connais, est le même qui a obtenu une pension pour cette découverte. Puis il y a eu à ce qu'il paraît, d'après M. le rapporteur, une association de M. Rouillet avec madame Cavé, tous les talents combinés, quoi !... C'est quelque chose de magnifique.

Voilà ce que l'État paye largement, grandement. Voilà ce que l'on donne dans le *Moniteur*, comme étant le meilleur moyen d'apprendre le dessin.

Je défie que l'on me dise que tout ce que je vous dis là n'est pas l'exacte vérité. Le *Moniteur* en main, je dirais : Monsieur le rapporteur, qu'avez-vous donc fait? vous parlez de tout le monde ; dans le numéro du 19 janvier 1854, il y a huit colonnes là-dessus. Vous dites ce que vous pensez sur toutes les méthodes, excepté sur celle-ci, qui vous a dicté votre rapport, rapport que vous avez rédigé sans le comprendre.

M. le rapporteur parle aussi de M. Lecoq de Boisbaudran. Quel nom heureux pour une découverte ! Le procédé de celui-ci consiste à exercer sa mémoire ; l'élève arrive ainsi à faire, à l'aide de sa seule mémoire, beaucoup mieux que ce qu'il voit et copie. Cela prouve que l'élève a l'œil bien formé : il ne peut pas copier ce qu'il voit, mais, de mémoire, il fait bien plus juste. C'est magnifique ! c'est vraiment l'idéal...

Aussi le rapporteur dit-il : « On ne peut nier que ce soit un » exercice très utile que celui du dessin de mémoire... » M. le rapporteur aurait dû ajouter que cette méthode était d'autant plus excellente qu'elle aidait à la digestion...

Les maîtres, bien avant M. le rapporteur et M. Lecoq, vous ont recommandé de l'exercer, votre mémoire. Moi aussi je vous ai dit : ayez toujours un calepin dans votre poche ; mais cela ne voulait pas dire : vous ferez du poncif.

C'est si faible, si faible tout ça, que vraiment on en rougit de honte. Quoi ! MM. Lecoq et compagnie, qu'est-ce que fait le peintre, que fait le sculpteur, que fait l'architecte artiste pendant toute sa vie ; sinon de copier, faire et défaire? Qu'est-ce autre chose qu'exercer sa mémoire, que de travailler, de peindre, de sculpter, de dessiner, sinon copier, recopier, voir et revoir ce qui est beau dans la nature, et dans tous les ouvrages de ceux qui font de bonnes choses bien bâties, bien sculptées ou bien peintes ; qu'est-ce autre chose, que d'exercer sa mémoire? car le moindre travail de l'artiste le plus humble n'est jamais, n'a jamais été qu'un exercice perpétuel et permanent de la mémoire. C'est par trop fort à la fin.

« ... Recommandé par Léonard de Vinci et ensuite par » d'autres auteurs, on l'avait néanmoins négligé depuis long- » temps, et un professeur de l'école spéciale de dessin, M. de » Boisbaudran, qui, le premier, il y a quelques années, le » remit en honneur, a rendu par là, à l'enseignement, un » important service. C'est aussi une idée juste et utile que » d'associer cette pratique à l'usage du calque, comme l'a fait » madame Cavé... »

Qui donc n'a pas calqué dès l'âge de dix ans : la petite fille quicopie un feston ; l'apprentie brodeuse ; que font-elles, s'il vous plait? elles calquent ; savent-elles pour cela dessiner?

Si vous disiez ce qui est si vrai, qu'il n'y a pas besoin de

le dire, car c'est la vérité de M. de la Palisse : vous voulez dessiner. Eh bien ! prenez un crayon et mettez-vous à dessiner et copiez avec exactitude ce que vous voyez.

M. Lecoq, madame Cavé, M. Rouillet, voilà l'enseignement de l'art en France. C'est par trop drôle, c'est l'enseignement au complet... Si ça n'était pas trouvé ridicule, ce serait à désespérer de l'humanité tout entière.

Si c'est la dame que j'ai connue jadis, lorsqu'elle avait dix-sept à dix-huit ans, et qui était une petite Parisienne très maligne, elle doit joliment rire, lorsqu'elle est seule avec elle-même, de la crédulité de ces messieurs rapporteurs et autres...

Le rapporteur parle ensuite de la méthode Dupuis.

M. Dupuis était un très brave homme, je le crois, qui faisait de la très mauvaise peinture, à ce qu'on m'a dit ; il voulait vivre de son métier de peintre, ce qui est très naturel et ce qui est très difficile. Alors, il a fait faire par un sculpteur moins que très fort des semblants de têtes ; c'étaient des ovales ou des boules. Il a donné cela à copier à ses élèves. Au fond, cette idée était juste ; ça voulait dire qu'il fallait se rendre compte et bien posséder la masse avant de passer aux détails. J'ai dit cela dans la première séance à propos de l'œil et des cils. Si le bonhomme, au lieu de donner à ses élèves des modèles affreux de formes, des choses grossières et brutales, qui ne sont pas même une forme de tête, à vrai dire, leur avait mis sous les yeux, comme nous l'avons fait ici, un fragment de sculpture égyptienne très simple, ou ce joli miroir étrusque que je vous ai montré l'autre jour, en copiant cela, en apprenant à faire quelque chose de simple, exactement quelque chose de très juste, les élèves se seraient formé le goût en même temps, et alors ils n'auraient pas perdu leur temps, quelque métier qu'ils eussent fait par la suite ; ils auraient retrouvé tout cela plus tard.

Vous voyez donc que tout s'enchaîne et se tient, et com-

bien cette phraséologie pédante est creuse, et combien tout cela est stupide et faux !...

Parmi les membres de la Commission, il y a des noms plus qu'honorables, il y a même des noms célèbres. Les désigner, ce serait leur dire en face qu'ils n'ont pas été aussi grands que vous l'eussiez désiré pour leur propre gloire. A plusieurs d'entre eux, comme à d'anciens camarades, comme à des maîtres, en 1851, j'ai porté la grande édition de mon *Cours*, en leur disant : considérez cela comme un omnibus : ce n'est pas moi, mais tous les artistes qui l'ont fait ce *Cours élémentaire de dessin ;* seulement j'ai réuni cela en un corps de doctrine : dites-moi ce qui vous semblera devoir y être retranché ou ajouté pour l'enseignement de ceux qui ne savent pas ; je ferai une autre édition, et non-seulement je profiterai de ce qu'on m'aura dit, mais je mettrai des notes où votre nom sera cité à côté de votre idée...

A M. Delacroix, en 1851, qui faisait partie de la Commission de 1854, j'ai dit : mon cher Delacroix, dites-moi ce que vous en pensez? — Il m'a dit, après un mois d'attente, toujours en 1851, ce que m'ont dit tous les artistes, que ce que je disais dans le cours tous les artistes étaient censés le savoir ; et alors j'ai mis en tête de la première édition :

« Convaincu de cette vérité, nous avons pensé rendre un » service véritable en publiant ce travail. Puisse cet ouvrage » consciencieux aplanir les difficultés non-seulement à tous » ceux qui se destinent à la carrière des beaux-arts, mais à » tous, car tous devraient jouir de la chaleur bienfaisante de » l'admiration pour ce qui est beau dans la nature, comme » pour ce qui est beau par le génie des hommes qui ont su la » traduire. »

Ce même avant-propos se trouve dans la deuxième édition. Ainsi, dans la troisième édition, je dis :

« Nous offrons cette troisième édition au public, le cœur

» plein de reconnaissance pour les encouragements qui nous » ont été donnés par les savants et par les artistes les plus » éminents. Nous avions demandé des observations, afin d'en » faire profiter ceux qui liront cet ouvrage ; au lieu de cri- » tiques, nous n'avons reçu que des prières d'imprimer une » troisième édition dans des conditions telles que chacun puisse » se la procurer. Nous avons accédé à ce désir avec la convic- » tion de répandre de saines doctrines sur l'enseignement du » dessin appliqué aux arts et à l'industrie. »

Dans cette troisième édition se trouve aussi le discours prononcé par le ministre d'État, M. Fould, le 26 décembre 1858, à la distribution des prix de l'École des beaux-arts.

Joyeux de voir que les idées saines pénétraient dans les hautes sphères du gouvernement, j'allai trouver M. de Mercey qui alors était à la tête du bureau des beaux-arts, et je lui dis : Vous avez fait, monsieur, un très bon discours, je le trouve tout naturellement excellent, puisque c'est ma pensée. — Ce n'est pas moi, répondit M. de Mercey ; mais jeudi dernier, 23 décembre 1858, le ministre d'État s'est enfermé toute la journée avec votre *Cours de dessin.*

En effet, j'ai relu le discours du ministre, c'était ce que j'avais publié. C'est naturel, M. Fould n'avait pas appris pendant quarante ans, comme votre professeur, les moyens et la pratique de dessiner, de peindre et de sculpter.

J'ajouterai qu'en portant cette édition à M. de Mercey, je lui dis : Je dois encore beaucoup d'argent à mes imprimeurs, demandez au ministre de prendre cent exemplaires de mon ouvrage. — M. Fould a fait prendre ces cent exemplaires, ils sont dans les écoles. — Ce fait est honorable ; c'est pourquoi je le cite. C'est une preuve de bon goût qu'a donnée là M. Fould, et je dois le dire, pour être toujours vrai.

Depuis que cet ouvrage a paru, l'enseignement des beaux-arts avait fait des progrès dans le sens de la synthèse dans

l'art. La preuve, c'est que le ministre prenait ce *Cours* et le proposait en principe à l'École des beaux-arts, où il finira par être adopté. Vous verrez même que, sous un autre nom que le mien peut-être, on en fera une édition populaire, afin que chaque élève de nos écoles primaires de village le sache par cœur. Si j'avais 30,000 francs à dépenser, je ferais graver le tout sur bois, parce que l'idée est juste et que, répandue, elle peut rendre de grands services au pays.

La preuve évidente que M. le rapporteur de la Commission de 1854 savait parfaitement que c'était avec mon *Cours* qu'il faisait son rapport, c'est qu'il a parlé de tous ceux qui avaient fait des méthodes. De moi seul il n'a rien dit. Et pourtant j'ai la persuasion d'être un peu plus connu comme artiste que M. Lecoq et madame Cavé, et que M. Rouillet et M. Dupuis. Comme artiste, seul, sans protecteur, je suis arrivé à faire des œuvres pour nos monuments publics. Je me suis exténué à finir des marbres pour nos expositions depuis bientôt trente ans. Tant qu'il y aura occasion d'en faire, j'en ferai et toujours de mon mieux. Malgré tout cela, on n'a pas même cité le nom de l'homme dont vous connaissez la liste des ouvrages en peinture, en sculpture et en architecture. C'était beaucoup déjà de m'occuper de statuaire sérieuse, improductive le plus souvent, non pas comme celle que je fais, mais comme celle que je rêve de faire. J'ai rencontré beaucoup de malveillants, beaucoup de pédants, encore plus d'intrigants sur ma route, presque tous plus ou moins arrivés à des places considérables, qui m'ont attaqué, qui ont jeté de la boue sur mes œuvres et sur mon nom, parce que, en plus de la sculpture, j'ai tenté d'associer la peinture et l'architecture ; en cela j'étais fidèle, instinctivement fidèle à la tradition des maîtres ; alors comme eux j'ai voulu faire de la peinture et de l'architecture. Or, vous savez qu'il faut avoir employé pas mal de couleur pour arriver à faire quelque chose sinon de bon, du moins, de

passable en peinture. J'ai construit aussi quelques tombeaux qui signifient quelque chose, les seuls ouvrages qu'il m'ait été possible de montrer en architecture, qui manifesteront au moins de mon amour, de mon dévouement sincère pour l'art. Ah! s'ils étaient là ces hommes qui me poursuivent dans l'ombre en me volant; ils baisseraient les yeux, car je les ferais rougir de honte, s'ils peuvent rougir encore!.. (Applaudissements.)

Tout ceci, je l'ai dit, sera imprimé et envoyé à l'élu du peuple, de ce peuple qui est souverain, puisqu'il chasse les rois, qu'il démolit les trônes et fait des empereurs. Eh bien! je suis du peuple, moi aussi, oui, mesdames et messieurs, comme tous les artistes dignes, qui ne sont en définitive que le reflet, l'image fidèle du peuple, nous devons avoir les vertus du peuple, la patience et la résignation... en attendant des jours meilleurs...

Et, pour finir cette leçon par une idée pratique, ne vous semble-t-il pas que quelques lignes seulement de M. Ingres sur l'enseignement du dessin, que quelques traits lumineux de M. Eugène Delacroix sur les moyens les meilleurs à mettre à la portée de nos élèves, n'auraient pas mille fois plus d'attraits, un but plus véritablement utile, que ce long, que cet interminable, que cet incompréhensible rapport du *Moniteur* (18 et 19 janvier 1854), où les preuves d'une érudition pédante fatiguent outre mesure le lecteur sans l'instruire le moins du monde. (Une émotion très vive succède à la fin de cette leçon, qui est suivie de trois salves d'applaudissements.)

NEUVIÈME LEÇON.

27 JANVIER 1861.

Mesdames, Messieurs,

L'artiste, comme l'historien, inscrit dans sa mémoire les faits tels qu'ils se produisent sous ses yeux, afin de les retracer, de les écrire, de les peindre ou de les sculpter un jour. Il est donc très important qu'il soit exact et qu'il fasse ressemblant. Tout écrivain, tout artiste, peintre ou sculpteur, travaille toujours pour une postérité qui se prolonge plus ou moins longtemps, suivant les forces, l'haleine, le génie de celui qui écrit, peint ou sculpte ; mais il y a toujours une postérité relative, postérité de quelques années ou postérité de plusieurs siècles. Il est essentiel de ne pas perdre cela de vue, lorsqu'on veut s'occuper d'art, et surtout lorsque, comme moi, sans autre mission que celle de sa conscience, on vient donner des vérités acquises et prouvées par l'exemple des hommes du passé.

Vous n'avez donc pas dû être étonnés, à la dernière séance, de ce que je me sois laissé entraîner à parler avec une certaine véhémence, je dirai même avec une indignation que je n'ai pas su assez maîtriser peut-être... Je vous remercie d'avoir bien voulu me comprendre ; il s'agissait de la corde si sensible, si délicate, si difficile du *moi*, et pourtant vous avez su discerner par le cœur qu'il n'y avait pas là seulement un individu devant vous, mais un principe, un grand principe qui domine le monde, quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, le prin-

cipe de la vérité, de la justice, car ces deux mots n'en font qu'un, et il est impossible de séparer l'un de l'autre, lorsqu'on a bien compris leur véritable sens. C'est au nom de cette justice, de cette belle vérité que je me suis dressé, moi, simple travailleur, victime des plus mauvaises passions aux heures les plus tristes de notre histoire, en face de cette horde... Comment la nommerai-je? Je voudrais n'avoir pas de mots durs, mais que je la qualifie ou non, votre esprit désigne par un mot ceux qui prennent le travail des autres, s'en affublent, s'en font gloire et obtiennent par ce moyen des positions éminentes. Le *Moniteur* à la main, je vous ai signalé un fait ; vous l'avez apprécié, vous le qualifierez comme il doit l'être.

Ah ! c'est un combat incessant, c'est une vie pénible que celle de l'homme qui défend toujours et quand même la vérité dans l'art. Il en a été ainsi dans tous les temps ; il faut donc en prendre son parti. Ce n'est pas que j'aie jamais eu la prétention de marcher seul ; vous avez pu le reconnaître : c'est en m'appuyant sur les exemples des maîtres du passé, c'est en ayant en vue ce qu'ils nous offraient de bon et de beau, que j'ai eu le courage de poursuivre ma course. Ce que je vous ai dit jusqu'ici, d'ailleurs, prouve que l'on ne marche jamais tout seul. Voilà pour les principes qui nous font apprendre ce que nous devons savoir, ce qui n'empêche, comme je vous le disais, et c'est un fait accompli, positif, certain, fait historique, applicable à toutes les carrières ; à tous ceux qui, forts de leur passé, ne s'appuient que sur la puissance qui est en eux, doivent s'attendre à toutes sortes de mésaventures, même au martyre ; mais du moment où ils ont entrevu la grande et belle vérité, du moment où ils ont ressenti cette satisfaction qu'on éprouve lorsqu'on fait de son mieux, selon ses forces, ils ne doivent rien craindre, ils n'ont qu'à marcher en avant et qu'à persévérer.

Aussi la preuve en est-elle ici même. Vous me prêtez une

oreille attentive lorsque je vous parle de choses qui ont l'air d'être tout à fait en dehors de ce que porte le programme du Cours ; je suis censé venu ici pour vous parler de dessiner, de crayonner, et beaucoup d'entre vous ne s'attendaient pas à coup sûr à entendre le langage que je leur tiens. Ils croyaient ne rencontrer ici qu'un praticien, ils voient en même temps un théoricien et un théoricien de l'art dans sa grande acception, de l'art qui ne signifie quelque chose que quand il part d'un sentiment très élevé.

Je ne saurais vous le taire, afin de vous rendre de plus en plus indulgents. Je passe souvent mes nuits sans sommeil, depuis que ce Cours est commencé ; quoique bien fatigué à la suite de journées très laborieuses, je suis perpétuellement préoccupé de ce que je vous dirai, parce que je tiens essentiellement, pour le cas où, par des circonstances en dehors de notre volonté réciproque, nous ne pourrions pas nous revoir, à conserver au moins la satisfaction de vous avoir donné quelques-unes de ces idées bonnes, fécondes, utiles, de ces impressions qui restent et qui, reçues lorsque l'on est jeune, ne s'oublient jamais.

Je vous l'avouerai donc : dans le travail que j'ai entrepris avec vous, s'il y a quelque chose d'un peu fatigant, il y a eu en revanche un côté vraiment satisfaisant. Vous m'avez appris à connaître une sorte de bonheur terrestre que je n'avais pas encore goûté, et je vous en remercie du fond du cœur. J'ai eu de vous plus que votre attention. Depuis dimanche dernier, plusieurs d'entre vous m'ont écrit des lettres qui me touchent très profondément ; lettres courtes, simples, vraies, qui m'ont prouvé que je n'avais pas été incompris. Comme je le vois sur vos visages à tous, sans en excepter un seul, le sentiment qu'expriment ces quelques lettres, vous le partagez tous, c'est celui de la bonne et bienveillante sympathie que vous n'avez cessé de me témoigner dès le premier entretien que

nous avons eu ici. Je remercie vivement les personnes qui m'ont écrit ces lettres; pour moi, c'est vous tous, messieurs, qui me les avez envoyées.

Maintenant, avant de procéder à l'exécution de la peinture par la couleur, je vais lire quelques passages du *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, que je n'ai eu entre les mains qu'après mon œuvre faite. Tous les ouvrages de Léonard m'étaient connus; sa collection de dessins, dont j'avais eu la clef, à Florence, avait été fouillée par moi pendant deux mois entiers; mais, en Italie, je n'avais jamais pu mettre la main sur son *Traité de la peinture*. C'est lorsque l'on m'envoya de Milan le dessin dont je vous ai parlé que je pus me procurer, à Paris, l'édition dont je suis possesseur. La lecture répétée de cet ouvrage m'encouragea à publier ce que j'avais fait, œuvre toute modeste, qui contient des données purement élémentaires. Je n'ai pas besoin d'exalter Léonard de Vinci, mais par les premiers fragments dont je vais vous donner lecture, vous allez voir qu'il faut être déjà d'une certaine force pour se servir de cet admirable Traité qui est plein d'excellents conseils; il n'en est pas un qui ne soit bon pour l'artiste qui sait déjà, mais pour celui qui ne sait encore rien, je crois que cet ouvrage est insuffisant; je le répète, ce sont des conseils, ce n'est pas une méthode. Vous en allez juger.

« Chapitre 1er. — Quelle est la première étude que doit faire » un jeune peintre?....

» La perspective est la première chose qu'un jeune peintre » doit apprendre pour savoir mettre chaque chose à sa place, » et pour lui donner la juste mesure qu'elle doit avoir dans le » lieu où elle est : ensuite il choisira un bon maître qui lui fera » connaître les beaux contours des figures, et qui lui fera » prendre une bonne manière de dessiner. Après cela, il verra » le naturel pour se confirmer par des exemples sensibles dans » tout ce que les leçons qu'on lui aura données, et les études

» qu'il aura faites lui auront appris ; enfin, il emploiera quel-
» que temps à considérer les ouvrages des grands maîtres et
» à les imiter, afin d'acquérir la pratique de peindre et d'exé-
» cuter avec succès tout ce qu'il entreprendra. »

Ces conseils sont excellents : mais, encore une fois, ce n'est pas à un enfant qui commence qu'on mettra cela dans les mains. Et qu'on me comprenne bien, je ne viens pas critiquer l'ouvrage de Léonard ; dans mon avant-propos je le vante beaucoup.

« Chapitre II. — A quelle sorte d'étude un jeune peintre se
» doit principalement appliquer ?...

» Les jeunes gens qui veulent faire un grand progrès dans
» la science qui apprend à imiter et à représenter tous les
» ouvrages de la nature, doivent s'appliquer principalement à
» bien dessiner, et à donner les lumières et les ombres à leurs
» figures, selon le jour qu'elles reçoivent et le lieu où elles sont
» placées... »

Assurément, c'est excellent ; mais ce ne sont pas encore là les éléments dont a besoin l'enfant qui commence. Ce sont des conseils pour l'homme qui sait déjà, mais qui n'est pas sûr, et qui est très heureux d'avoir un pareil guide venant lui certifier ce qu'il a déjà fait, ou lui enseigner à le faire, si déjà il n'y est parvenu.

« Chapitre III. — De la méthode qu'il faut donner aux
» jeunes gens pour apprendre la peinture... » Il faudrait vous lire tous les chapitres du livre de Léonard, et nous n'en finirions pas. Chaque chapitre, je le répète, est un conseil précieux à suivre pour ceux qui savent déjà... Nous aidant de son expérience, de celle d'autres grands maîtres, puis de la nôtre, nous vous dirons : avant de peindre, il faut savoir dessiner. Aujourd'hui, nous peignons, mais vous vous souvenez qu'avant d'en arriver là nous avons fait de la géométrie, c'est-à-dire que nous avons exercé notre œil à voir juste ; nous nous sommes

occupés des moyens géométriques qui permettent de vérifier si les choses que l'on copie sont bien en place. La géométrie est une portion de l'art : l'art n'est pas une chose à part, isolée, l'art embrasse tout : jamais un artiste ne dira, l'*art et la géométrie*, s'il est un homme d'instinct, un vrai praticien de l'art, autre chose qu'un théoricien. Il sentira qu'il y a là une seule et même chose. Il exécutera sur ce principe sans même se l'expliquer. Il ne vous dira pas en vertu de quelle loi il procède, car il y a des hommes qui, quoique ayant du génie, n'ont pas eu la faculté d'exprimer ce qu'ils sentent, Gros, Prudhon, Géricault et tant d'autres étaient de ces génies-là. Chacun a sa nature, mesdames et messieurs ; quand on donne quelque chose de bon, qui émane d'un grand cœur, d'un cœur artiste, d'un cœur chaud, ce n'est jamais perdu pour les autres, et on a droit alors à des remercîments.

Vous voyez que j'ai eu raison de publier cette méthode, toute modeste qu'elle soit, parce que c'est la première fois que rationnellement on est monté de degré en degré à des connaissances rationnelles, positives, synthétiques dans l'art de l'architecte, du sculpteur et du peintre, qui est le flambeau lumineux, le phare de l'art industriel...

Après la géométrie, nous nous sommes occupés de la perspective. Dès la première page de son ouvrage, Léonard dit : Apprenez la perspective. — Mais la perspective est une science très compliquée. Des gens de talent, ayant même fait des chefs-d'œuvre en peinture, n'ont pas su se l'approprier régulièrement.

Je tiens à ce que ceux que j'attaque avec raison ne viennent pas dire que je cherche à démolir l'œuvre de Léonard de Vinci. Je l'admire au contraire, et je tiens son auteur pour un des grands hommes de l'art : mais je suis ici en présence d'élèves voulant apprendre le dessin, savoir ce que c'est que la peinture, la sculpture et l'architecture, sans même se des-

tiner à être ni sculpteurs, ni peintres, ni architectes; je dois leur faire comprendre la langue générale de l'art, leur en apprendre les premiers éléments, de même que pour apprendre le chinois ou l'arabe, il est indispensable de commencer par apprendre les signes qui forment les mots de ces langues. C'est pourquoi je cherche toujours ici à vous apprendre les choses élémentaires. Ces choses, réduites à leur plus simple expression, l'art simplifié en un mot, ce sont les figures géométriques qui ne trompent pas, qui nous initient, puisque leur justesse peut toujours être vérifiée au moyen d'une règle et d'un compas.— Mon but est de former l'œil de l'élève, et dans le rapport dont je vous ai lu des passages l'autre jour, il n'y a rien qui ressemble à ce que je vous propose, malgré que j'aie la certitude que c'est mon *Cours de dessin* qui a dicté ce rapport. De grands mots, des citations sans nombre, le ridicule attelage de quatre noms perdus dans la foule des réclames journalières, c'est tout. Dans toutes les branches des connaissances humaines, et dans l'art surtout, ne pas se rendre compte de ce que l'on apprend, c'est apprendre à tâtons, c'est apprendre mal; au lieu d'acquérir une chose utile pour l'esprit, c'est une chose perturbatrice qui y est entrée. Si un rayon de lumière se trouve paralysé par une ombre qui empêche d'apercevoir ce qu'il y a à regarder, il en résulte une confusion, un embarras pour l'esprit; rien de lucide, de solide, de précis, ne s'était présenté devant vous, rien ne vous reste... Vous avez lu une longue compilation, une dissertation sans fin, vous êtes fatigués, et ce qu'il pouvait y avoir d'intéressant même a disparu, parce que l'auteur ou le professeur s'est servi d'un instrument dont il ne savait pas jouer.

« Nous reconnaissons clairement, dit Léonard, que de toutes » les opérations naturelles, il n'y en a pas de plus prompte que » la vue, etc. »

« Par exemple, si l'on regarde une feuille de papier écrite... »

Voyez comme cela se rencontre. Je l'ai dit sincèrement, et rien qu'à la façon dont est conçue cette œuvre magnifique de Léonard, vous devez voir que je ne l'avais pas lue quand j'ai écrit mon Cours, car c'est toute autre chose.

Voyez aussi combien cette belle vérité est intéressante, puisqu'elle se reproduit à des siècles d'intervalle chez des hommes bien divers mais qui ont de commun un seul et même amour, celui de la vérité. Léonard attachait donc la plus grande importance à former la vue, le regard, à fixer d'une manière irréfutable la justesse de l'œil. C'est confus dans ce qu'il dit par la manière dont il le dit : mais, au fond, l'idée y est bien.

Puis, il entre dans la pratique. Comment former le regard juste? En mettant l'œil à l'exercice des choses positives, en se rectifiant tant qu'on n'a pas trouvé juste, et non pas en faisant du calque, comme on l'a prétendu. Quel est l'enfant qui ne s'amuse pas à calquer? La petite brodeuse calque ; la demoiselle ne dessine pas le feston qu'elle a à faire, elle le calque. Ces enfants, ces demoiselles pourraient-elles dessiner juste? Non. On calquerait pendant toute sa vie que l'on ne saurait que calquer et nullement dessiner; tandis que s'y l'on avait passé à s'exercer au dessin exact une partie seulement du temps qu'on a employé à se mentir à soi-même, en calquant, on saurait dessiner, de même que l'on sait écrire.

J'espère bien qu'en ce qui concerne le dessin mon rêve se réalisera. Nous avons vu des choses plus difficiles arriver; la musique en est un exemple. Qui aurait dit que nous entendrions des milliers d'hommes chantant ensemble en battant la mesure et lisant la musique à première vue. Dans mon jeune temps, je payais un maître de guitare quinze sous par séance, et, à l'école des Beaux-Arts, on me considérait comme un prodige dans mes largesses, comme ayant une passion musicale unique, extravagante, parmi ceux qui s'occupaient

d'apprendre leur métier de sculpteur. Aujourd'hui il y a des cours de musique ouverts partout; dans toutes les villes de France, des orphéons, des sociétés chorales, musicales, etc.; et bientôt, on peut le prédire, dans toutes les écoles de nos villages, on apprendra à solfier : pourquoi n'y apprendrait-on pas aussi à dessiner ? C'est là mon rêve, et je veux qu'il se réalise. J'y tiens essentiellement : ce serait si facile si on le voulait bien. Ce cours que je vous lis sera dans toutes les mains mais revêtu d'un autre nom peut-être. Qu'est-ce que cela fait? Je n'ai rien inventé, et la preuve c'est que Léonard de Vinci, même sans avoir l'air de le dire, recommande ce que la pratique m'a enseigné : et l'œuvre et la pratique et Léonard vous le disent également. Je n'ai fait que coordonner, mettre en corps de doctrine des idées qui finiront par triompher, je n'en doute pas. Le jour où l'on mettra sous la main des élèves une ardoise ou une feuille de papier, un crayon pour copier A, B, C, on les forcera de tracer avec exactitude un triangle, un carré, un ovale, une forme quelconque, et ils auront appris les premiers éléments du dessin. Si, outre cela, on leur met sous les yeux des fragments grecs, de belles choses égyptiennes, étrusques, choses belles et très-simples, car dans l'art ce qu'il y a de plus beau est toujours ce qu'il y a de plus simple, ce jour-là les élèves commenceront à se former le goût. Ceux qui deviendront plus tard architectes, constructeurs, menuisiers, etc., ils auront reçu à leur insu les premières notions du beau, ils en profiteront largement, et plus tard toutes leurs œuvres, même les plus modestes, se ressentiront de cette première impression vive et profonde, ineffaçable.

Ceux qui resteront laboureurs en tireront également profit, car ils sauront tracer leur sillon droit et avec un certain goût. Il ne faut pas oublier que c'est en suant beaucoup que l'on sème et que l'on récolte le blé. Sans doute les machines viendront en aide à l'homme; mais plus vite on réduira le

temps qui se dépense en sueurs et en fatigues corporelles, plus tôt l'esprit aura de temps, de liberté, pour se développer. Au lieu de passer sans regarder, le laboureur, tout en traçant son sillon, aimera avec connaissance de cause et d'effet à contempler la belle nature; il ne sera plus abruti par les choses uniquement matérielles, n'ayant plus alors comme aujourd'hui, pour toute jouissance, que de s'enivrer dans des cabarets, dans des établissements qui seraient bientôt déserts si l'homme de la campagne, le villageois, le travailleur des champs, savaient chanter et dessiner.

Je continue à citer quelque peu Léonard de Vinci :

«.... Si l'on regarde une feuille de papier écrite, on verra » incontinent qu'elle est remplie de diverses lettres.... Mais » on ne pourra connaître dans ce moment-là quelles sont ces » lettres, ni savoir ce qu'elles veulent dire. De sorte que pour » l'apprendre, il est absolument nécessaire de les considérer » l'une après l'autre, et d'en former des mots et des phrases. » De même encore, si l'on veut monter en haut d'un bâtiment, » il faut y aller de degré en degré, autrement il ne sera pas » possible d'y arriver....

» De plus, il faut remarquer qu'on doit s'attacher à tra- » vailler avec patience.... »

Dans ce qui précède, il y a tout et rien, si l'on veut. Les conseils sont excellents, mais il n'y a rien de précis, rien qui puisse guider un enfant qui commence. Dans les mains d'un élève de collége, ce *Traité* de Léonard de Vinci serait lettre morte; mais un artiste les comprenant, il y gagnera la certitude de ce qu'il a senti lui-même, et ce traité lui apprendra énormément de choses. On ne pourrait pas prendre à la lettre ce que je viens de lire du *Traité de la peinture*, et vouloir finir un morceau en oubliant l'ensemble. Ce qui provoque l'admiration pour une œuvre d'art, c'est cet aspect premier, cette unité qui frappe et fait regarder. Ce n'est qu'ensuite qu'ar-

rivent les détails, et plus l'œuvre est belle, plus elle gagne à être plus longtemps considérée. C'est là la preuve de la supériorité des belles choses de l'art.

Avant de revenir à mon *Cours de dessin*, permettez-moi une digression qui me semble avoir son utilité.

Voilà un livre très savant, c'est *l'Esthétique* de Hegel. C'est à dessein que j'en parle; je veux vous montrer à vous, prolétaires, car je fais ce Cours pour les ouvriers qui veulent, en s'instruisant, s'occuper d'art, à vous, dis-je, qui avez ce titre glorieux à mes yeux, de travailleurs, je veux vous montrer que malgré cette auréole scientifique, savante, philosophique, qui entoure d'un prestige fabuleux les noms des penseurs, des philosophes, dont les noms retentissants remplissent le monde entier ; souvent ces hommes, en Allemagne surtout, sont des hommes bien peu substantiels et souvent bien creux. — Une simple phrase de *l'Esthétique* d'Hegel fixera votre jugement.

« Le monde de l'art, dit ce philosophe, est plus vrai que » celui de la nature et de l'histoire. »

Comprenez-vous cette phrase d'un profond penseur? Moi, je prétends que l'homme qui a écrit cela, ne comprenait pas le premier mot de l'art autrement qu'en rêveur, tout renommé qu'il fût, parce que le monde de l'art ne signifie quelque chose que lorsqu'il est l'expression de la nature, d'un sentiment humain ou extra-naturel parfaitement rendu, car il y a plus que des hommes à peindre dans le monde entier, dans tout ce qui vit sous le ciel. — Le monde de l'art est *plus vrai*, dit Hegel, que celui de la nature et de l'histoire ! Ces mots *plus vrai !* nous semblent d'une fausseté si grande, que pour tout homme simple et clairvoyant, c'est une monstruosité dont Hegel ne se relèvera pas aux yeux des artistes et des contemplateurs de la nature. Rappelez-vous cela, messieurs, et défiez-vous de ceux qui ne font que spéculer sur les idées sans agir. On n'est praticien de la vie qu'en vivant; ceux qui

s'isolent, qui rêvent dans le vide, comme beaucoup d'Allemands; ceux-là, en général, ne servent pas à grand'chose dans l'humanité. Ils ont beau avoir des titres académiques, être même conseillers auliques... Hoffmann, dans ses *Contes*, a traité assez gaîment quelques-uns de ces conseillers; Hoffmann était bien Allemand, lui aussi, mais il était plus artiste que pédagogue, plus inspiré que savant. Le monde dont il parle et dont il se moque, comme nous nous en moquons nous-même, traite les artistes avec une grande irrévérence, ressemblant en cela à ces laquais anglais, poudrés, galonnés, qui, lorsqu'ils rencontrent un menuisier ou un maçon portant une planche ou un instrument de leur travail sur l'épaule, se mettent à singer les marquis d'autrefois, en secouant leurs vêtements, leurs jabots, comme s'ils avaient été souillés par un mauvais contact. J'ai vu cela, mesdames et messieurs, maintes et maintes fois à Londres.

Dans Hegel il y a assurément de très bonnes choses; on ne se fait pas un nom en philosophie ni en quoi que ce soit, sans avoir une certaine valeur. Mais nous, praticiens, qui abordons les choses de front, et qui ne nous payons ni de vains mots ni d'apparences, nous disons : M. Hegel, pas plus que la plupart de vos confrères, vous n'avez rien compris à l'art; on voit bien que vous n'étiez pas artiste, que vous n'aviez ni dessiné, ni peint, ni sculpté, ni bâti; vous avez rêvassé, vous savez beaucoup de choses, c'est vrai; vous avez labouré votre cervelle dans tous les sens; mais la chose essentielle vous a manqué, c'est le simple bon sens qui va droit à la vérité, et fait appeler un chat un chat... Vous savez le reste, d'après ce que je viens de commenter devant vous. Quand vous entendrez parler de la philosophie allemande, de Hegel, de Kant, et d'autres encore, quelque brillante réputation qu'ils aient, défiez-vous de leurs maximes ténébreuses.

Il y en a encore d'autres qui font école aussi, et qui ont

dit des choses de cette même force, ce qui ne les empêche pa d'être très célèbres aussi et d'occuper en France de très hautes positions.

Laissons-les où ils sont et reprenons notre cours de dessin.

L'autre jour nous en sommes restés à l'ébauche en grisaille de ce petit buste en plâtre : tout à l'heure je vais y mettre de la couleur de chair. Depuis j'ai réfléchi que mettre de la couleur sur cet enfant qui aurait les épaules coupées, serait d'un mauvais effet, et serait une fausse note en quelque sorte. J'ai ajouté un petit costume, et, du moment où ce n'est plus un buste tronqué, que j'ai imité tel qu'il est en grisaille, une sculpture, du moment où il y aura l'apparence d'un petit être vivant, la couleur de sa vie lumineuse dans l'espace est permise. C'est là la loi de la couleur, de l'harmonie. Quand j'ai fait de la grisaille, c'était un buste que je copiais, maintenant c'est un enfant qu'il faut peindre.

Avant de peindre, je lirai dans mon *Cours de dessin* ce que je dis sur la peinture.

« Planche 5. — Le paysage de Ruysdaël que nous donnons » servira... » (Page 67 du *Cours élémentaire de dessin.*)

« Ces premières impressions. »

« Planche 6. — Le portrait du Titien... »

(Page 68, *Cours de dessin.*)

Le tableau de Giorgion qui est dans le salon carré du Louvre est peint de cette façon, comme le Véronèse, comme les Jean Bellin. Ils peignent tous en grisaille les peintres vénitiens et ils terminent par des tons tellement fins, tellement délicats, que cela n'a pas l'air d'être fait par la main des hommes.

« Planche 7 du *Cours de dessin.* — Portrait de Vélasquez. » — Ce magnifique portrait de Vélasquez est son portrait » peint par lui-même. Autant le Titien, et surtout Léonard de » Vinci semblent mettre de temps à exécuter leurs chefs- » d'œuvre, autant Vélasquez semble les improviser. »

Si l'on réfléchit au nombre d'années pendant lesquelles Vélasquez a peint, et à la promptitude d'exécution qu'il avait dans sa main, on serait porté à croire qu'il aurait dû couvrir toute l'Espagne de ses peintures. Il n'en est pas ainsi, ses ouvrages sont très rares. En regardant ses peintures, on serait tenté de croire qu'elles ont été faites en soufflant dessus. Ce serait une erreur fondamentale : les ouvrages de Vélasquez sont faits de la même façon que ceux du Titien et des peintres vénitiens : il peint par des ébauches préparées en grisaille. Tous les véritables peintres coloristes, qui font d'excellente peinture comme exécution, procèdent de la même manière, en mettant d'abord chaque chose bien à sa place; puis, après avoir bien cherché et bien trouvé, il y a une dernière heure où l'éclair doit arriver sous peine de n'arriver jamais.

Vélasquez est certainement le peintre qui a fait les portraits les plus distingués, et les plus vivants.

Il traçait sur le plancher de son atelier un triangle équilatéral, son modèle était placé au sommet, à l'angle droit, lui avec ses longues brosses, à l'autre angle sa toile sur son chevalet...

Plus le peintre *pignoche* (c'est un terme d'atelier), plus il tient le nez sur sa peinture et plus il fait mauvais, et plus il voudrait entrer dans sa toile en la fatiguant de son accointance, et moins il peut juger ce qu'il fait. Cela faisait dire à Rembrandt un mot, une bonne plaisanterie adressée à des amateurs qui regardaient ses tableaux de très près et même avec une loupe, avec un verre grossissant : prenez garde, ce que vous faites là est très dangereux ; vous ne savez pas à quoi vous vous exposez ; on a vu des gens tomber roides morts pour avoir mis ainsi leur nez sur de la peinture, aspirant l'odeur qui émane des tableaux. A partir de ce moment, les amateurs qui allaient chez Rembrandt se mettaient à une distance respectueuse.

Nous autres, nous avons l'habitude de faire comme ceux

qui *pignochent*; mais il est bien plus intelligent de voir son œuvre de la même distance où se trouve le modèle; on peut comparer. L'exemple de Vélasquez est là pour nous éclairer; il est très bon à imiter et à suivre.

« Ceci explique comment ses peintures, qui de près parais-
» sent peu finies,... à quelques pas sont parfaites.

» Les ombres de ses lumières sont transparentes sans être
» diaphanes, tout en conservant de la solidité, du corps. »

Vélasquez ne fait pas comme M. Hegel, il ne découvre pas quelque chose de bien supérieur à la nature; il découvre un côté de la nature, et c'est là la mission du peintre. Découvrez un côté de la nature qu'un autre n'a pas vu, vous serez original, mais vous ne le serez pas en voulant le paraître, lorsque vous mentirez, que vous ferez croire que vous éprouvez ce que vous n'éprouvez pas. Ce que vous voyez, d'autres le voient; seulement, comme vous avez un génie d'intuition qui vous est propre, votre impression personnelle, propre à vous, résultant de vos études, comme vous possédez votre instrument, vous êtes impressionné, vous rendez votre impression, naturellement vous impressionnez les autres dans le même sens, lorsque vous avez touché juste.

« C'est un homme prestigieux, un enchanteur que ce peintre,
» un véritable génie que ce Vélasquez.

» C'est ce sentiment intime qui caractérise leurs œuvres
» immortelles.

» Planche 8. — Intérieur de Rembrandt, son portrait.

» Rembrandt, comme Vélasquez, est un des hommes doués
» d'un vrai génie parmi les peintres. Si Vélasquez est un pein-
» tre prestigieux, Rembrandt, lui, est un peintre magicien... »

Ces deux mots sont très exacts. Le prestige est partout dans son œuvre, le propre de Vélasquez, comme la magie de l'effet, est le génie particulier de Rembrandt. Regardez la petite infante qui est au Musée, non de près, car vous verriez

les coups de pinceau, mais mettez-vous seulement à trois pas, c'est du prestige. Je l'ai copiée; j'en ai fait une étude il n'y a pas plus de quinze ans, de même que je suis en train depuis six à sept ans de faire une copie d'un tableau de Giorgion. Je me retrempe par là, j'interroge les grands maîtres en même temps que j'interroge la nature, elle me domine et me paraît plus belle encore, alors que je viens de vivre dans l'intimité de ces divins maîtres. Quand je regarde la peinture de Vélasquez, cette infante dont je viens de parler, il me semble que cette enfant va remuer ses paupières; sa petite bouche si fraîche, si naïve, si fine de couleur et si pleine d'expression, elle va me parler. Il me semble qu'il ne manque plus qu'une chose dans cette peinture, entendre les sons de la douce voix de cette blonde enfant... C'est véritablement saisi sur le vrai; mais cela ne l'a pas été d'un seul coup, croyez-le bien; le dernier coup a été ce je ne sais quoi qui vous prend, mais, auparavant, comme cela a été travaillé; tout est juste à sa place et si parfaitement dessiné, et l'on n'arrive pas à cette justesse-là, à cette perfection du premier coup, et sans coup férir.

Rembrandt, lui, est le peintre magicien par excellence. Sa peinture est de la magie.

« Avant lui, la perspective aérienne n'existait pas. L'air ta-
» misé, l'air ambiant n'avait pas ainsi circulé dans une toile. »
(Page 70, *Cours de dessin.*)

« Et ne serait-on pas fondé à dire qu'à l'École des beaux-
» arts en particulier (je suis élève de l'École des beaux-arts,
» j'ai le droit de le dire), à cette École entretenue aux frais de
» l'État.... (Page 70, *Cours de dessin.*) »

L'habitude est une seconde nature. On s'habitue à peindre par à peu près, on peint toute sa vie par à peu près. On a eu des succès, même une réputation, on sent bien que cette réputation n'est pas solidement assise, que l'œuvre n'est pas bien forte; n'importe, on a l'habitude de faire ainsi; recom-

mencer, c'est difficile, il y en a peu qui aient eu ce courage.

Je n'ai pas besoin de vous dire, vous le comprenez, que pour avoir une teinte bien solide, en peinture, il faut la mettre plusieurs fois, afin qu'il y ait un dessous qui porte bien la dernière.

« Planche 9. Le Christ au tombeau, du Titien. — Cette » peinture admirable... parallèle entre Phidias et le Titien. »

On pourrait mettre le nom de Phidias sous les œuvres du Titien, comme sous les sculptures du Parthénon on pourrait mettre le nom du Titien. Sans la part à faire à la nature des costumes de chaque temps, c'est le même sentiment, le même génie. Il semble que la même pensée ait animé le Titien et Phidias à plusieurs milliers d'années de distance, et que le même flambeau éclaira ces deux intelligences d'élite, ces deux hommes de génie.

« Le corps du Christ est du même modelé...

» Planche 10. — La création d'Eve, par Michel-Ange. » Celui-ci, que nous avons conservé pour la fin de notre Cours, » est un génie extraordinaire. Si nous n'avons pas donné de » sa sculpture parmi nos planches, c'est que nous le trouvons » de beaucoup supérieur comme peintre. »

Ceci peut paraître extraordinaire, mais je le dis avec fermeté pour que ça ne se perde pas ; mes paroles seront relevées, on les discutera. Tant mieux : c'est de la discussion que jaillit la lumière. Je suis persuadé qu'après avoir réfléchi, bien pensé, les hommes qui ne seront pas de simples amateurs ou des gens qui manient seulement la plume, se rangeront à mon avis. En général, ceux qui manient la plume ne savent pas grand'chose de ce qu'ils disent sur l'art. De leur côté, les artistes, il faut en convenir, ont une certaine nonchalance ; ils ont à subir les nécessités de la vie matérielle, et vivre de la peinture n'est pas chose facile ; il est encore bien plus difficile d'y vivre en faisant des œuvres bonnes et sé-

rieuses. Le sculpteur, lui, a ses tribulations qui ne sont pas minces non plus. L'architecte vise à une petite place du gouvernement, ou bien il cherche à faire des maisons, des boutiques, toutes choses qui n'élèvent pas beaucoup les idées.

Ce que je viens de dire sur Michel-Ange a été partagé par des artistes sérieux qui se sont trouvés en Italie en même temps que moi et ont examiné les peintures de ce maître, surtout son plafond de la *Chapelle Sixtine*, qui est son œuvre capitale, son chef-d'œuvre. Ses qualités de puissance, de grande tournure, de grand jet et de pensée philosophique y brillent dans tout leur éclat, la couleur même y est plus tendre, mieux comprise, plus harmonieuse que dans aucun autre de ses ouvrages en peinture. Dans cet art, Michel-Ange peut déployer ses ailes dans toute leur large envergure. En sculpture, toujours ses statues manquent de ce calme, de cette simplicité, qui est la qualité supérieure de toute œuvre de statuaire. Il attaque un bloc ayant la fièvre, il brûle le marbre, il va, il va ; tout cela est allumé, c'est flamboyant, c'est du vrai génie, mais enflammé par son génie. Il n'y a pas, c'est évident, cet ordre, ce calme, cette placidité, cette profondeur si désirables qu'on trouve dans la statuaire grecque et qui manquent souvent dans la sculpture de Michel-Ange, la simplicité surtout. Dans le *Pensieroso*, il y a de la profondeur, de la pensée, dans son *Moïse* il y a de la pensée également, mais il est aussi un peu trop maniéré ; il a quelque chose d'inquiet, de troublé, qui n'est pas de la véritable statuaire, dans la grande, dans la noble acception du mot. Je suis très heureux pour la grande réputation de Michel-Ange et pour sa vraie gloire qu'il ait peint, parce que même alors que ces magnifiques fresques du Vatican n'existeraient plus, la gravure dirait encore ce qu'était cet homme extraordinaire, et c'est surtout dans ses peintures qu'il s'est complétement révélé, et dans toute sa puissance.

Je suis retourné une fois en Italie exprès pour montrer à

M. Delacroix ce que c'était comme échantillon de couleur que de la peinture à fresque de Michel-Ange. Ce brave M. Delacroix avait à ce sujet une idée qui me semblait si fausse, et cela soit dit en passant, tout en admirant son incontestable génie de peintre. Plusieurs fois devant moi, je lui ai entendu dire que Michel-Ange n'était pas un peintre, et que pour développer son génie, le marbre aurait dû lui suffire... Que pour lui, Delacroix, il n'avait nulle envie d'aller en Italie voir tous ses chefs-d'œuvre non plus que ceux de Raphaël ; qu'il craignait, même en les voyant, d'y perdre son originalité. Avec l'esprit, l'intelligence, que je connais à M. Eugène Delacroix, je ne m'explique pas cette faiblesse, cette contradiction, il sait parfaitement bien que l'on naît original, et que par l'étude l'on développe, l'on déploie dans toute sa force son originalité. Si M. Delacroix, avec sa nature sensible, son originalité, son sentiment intime, son impression, avait passé quelques années en Grèce, en Italie, en Espagne de vingt à vingt-cinq ans, il est certain qu'il se serait développé avec plus de vigueur et un peu plus tôt, avec plus de science, de précision dans le dessin ; qui oserait soutenir que cela n'aurait pas été plus utile pour lui que de vivre au milieu du groupe d'amis qui l'encensait? Vous le voyez, je suis comme saint Jean-Bouche-d'Or, je ne me gêne pas, je dis tout haut ce que généralement l'on ne dit que tout bas. Le matin, ordinairement, avant de peindre, M. Delacroix se met, dit-il, à copier des gravures d'après Raphaël, Michel-Ange, le Titien, et d'autres ; chaque jour il fait cet exercice avant de prendre la palette. Je lui disais : Mais, mon bon ami, vous vous épuisez avant de toucher à votre œuvre. — Non, non, me répondait-il, comme l'instrumentiste, je fais mes gammes. — Pour conserver toute son originalité, chose singulière, quelle logique!.. Il ne veut pas aller en Italie, mais tous les matins, il suce un certain sucre de ces maîtres-là, j'en conviens ; mais ce n'était pas le meilleur,

car ce n'est toujours qu'une reproduction, qu'une traduction passant par un autre, le graveur. Or, une gravure telle belle qu'elle soit n'est jamais la chose du peintre créateur : l'œuvre elle-même n'est toujours qu'une copie plus ou moins bonne. Je ne puis m'expliquer une telle bizarrerie, une pareille contradiction.

Un jour, poussé à bout par M. Delacroix à propos de la peinture de Michel-Ange, je lui dis : Quand je devrais aller exprès en Italie, j'irai un jour et je vous rapporterai ne fût-ce qu'un petit morceau, un échantillon de la couleur, de la souplesse, des tons, de la tendresse de la peinture de Michel-Ange. — En effet, j'y suis allé, et j'ai fait une esquisse d'une portion de la Barque, qui est en bas, placée à gauche, au bas de sa fresque du *Jugement dernier;* puis plusieurs autres esquisses d'après l'admirable plafond de la chapelle Sixtine. Esquisses peintes, que j'ai faites à l'eau, à *tempera.*

De la fresque du *Jugement dernier*, vous en avez vu une copie par le pauvre Sigalon, mort à la peine. Sa copie, du reste, excellente sous tant de rapports, n'est pas du tout exacte comme couleur, comme ton ; les tons, chez Michel-Ange, sont beaucoup plus simples, plus rompus, plus harmonieux. Ce pauvre Sigalon le sentait lui-même; il en était désolé, et cela a beaucoup contribué à sa mort. Il est terrible, dans une copie, de lutter avec Michel-Ange, surtout lorsqu'il s'agit de reproduire une fresque avec de la peinture à l'huile.

Cette œuvre, appelée le *Jugement dernier*, ne justifie pas ce titre. C'est une réunion d'académies dans des poses terribles, singulières; le Christ est un homme effrayant à voir et duquel on n'oserait pas s'approcher, tant il est brutal, violent et menaçant : ce n'est pas l'homme tel que saint Paul et saint Jean représentent leur divin maître ; car nous ne connaissons le Christ que par l'Évangile ; l'histoire n'a pas encore tout dit sur celui dont la morale est plus humaine que divine.

Dans le moment où je suis un peintre, quand je prends la palette, ou un sculpteur, lorsque je tiens l'ébauchoir ou le ciseau, je traite un sujet, il faut que je m'identifie parfaitement avec mon sujet. Je fais une recherche incessante pour être dans la vérité du sujet que je traite, et je tâche de découvrir la vérité pour la dire aux autres cette vérité historique et de la manière la plus vraie.

J'avais un jour un Charlemagne à faire pour la chambre des pairs; il s'agissait d'un marbre de 5 mètres environ de proportion, et, par une injustice qui n'est pas rare, l'on m'avait menacé de m'envoyer les gendarmes si mon œuvre n'était pas terminée dans les six mois, et il y avait deux ans que j'attendais le marbre, que mon modèle en plâtre était fait de grandeur de l'exécution. Et, pour faire ce Charlemagne, j'ai fait exprès le voyage d'Aix-la-Chapelle; là, me disait-on, se trouvait son squelette, ses os; j'allai les mesurer. J'ai été tout étonné de ne trouver qu'un tibia pas plus long que le vôtre et le mien dans le colosse immense dans l'histoire des hommes, qui s'appelait Charlemagne.

Pour en revenir à la peinture de Michel-Ange, j'ai donc fait cette copie, en m'y appliquant, comme couleur surtout. Eh bien! savez-vous à quoi ressemble ce fragment de la Barque du *Jugement dernier* de Michel-Ange? au *naufrage de la Méduse*, de Géricault; cette partie de la fresque ressemble comme couleur plus que comme peinture, à cette puissante ébauche du peintre rouennais, c'est à peu près du même ton, et la peinture de Sigalon n'en donne pas l'idée du tout. Sigalon, comme vous le voyez, à l'École des beaux-arts, a fait de la brique au lieu d'entrer dans le ton mat et gris; il était troublé. Il copiait une fresque qui est déjà d'un ton gris et d'un ton rompu, et c'est ce qui en fait le charme. C'est le genre de peinture qui convient le mieux dans les édifices publics. La pierre buvant toute la partie qui pourrait luire, donne

à la fresque une couleur inimitable, une teinte douce qui ne peut s'imiter avec de la peinture à l'huile. — Je montrai à M. Delacroix le morceau que j'avais copié; il en fut tout étonné.

J'ai copié quelque chose de bien plus magnifique encore, j'en ai fait une esquisse à l'œuf et à l'eau très imparfaite, pour mieux imiter la couleur de la fresque. Enfin, en 1845, la dernière fois que je suis allé en Italie, il y avait un échafaudage où un peintre russe était occupé à copier le plafond de la chapelle Sixtine pour son pays. J'ai pu voir de très près cette peinture, et je puis vous assurer qu'elle est aussi extraordinaire par la composition, par la pensée, qu'elle est merveilleuse dans son admirable exécution, elle est unique au monde.

Un homme très puissant, qui a joué un très grand rôle, qui a eu une très grande importance pour l'art, et surtout pour la politique en France, M. Thiers, était conduit dans la chapelle Sixtine par M. Horace Vernet, et il était censé examiner dans le même moment ces peintures. Et M. Thiers les ayant sous ses yeux, ne les apercevait pas : car il disait souvent à son *Cicerone*, à M. Horace Vernet : Avancez, avancez donc! que faites-vous là? — Vous le savez bien, ce sont les peintures de Michel-Ange que je veux voir, et M. Thiers les avait sous les yeux... Et M. Thiers, je le répète, ne les voyait pas!!..... Il ne pouvait comprendre la grande peinture de *Michel-Ange*, pas plus que la grande, la vraie histoire philosophique de notre France...

Mesdames et messieurs, la peinture de Michel-Ange et celle d'Horace Vernet sont deux ordres d'idées qui ne peuvent pas aller ensemble. Pour moi, la peinture de M. Horace Vernet, c'est de la peinture de chez Franconi; ses petits soldats d'Afrique, si ficelés, sont tout au plus peints avec la brosse facile d'un Vernet; et que penser de M. Thiers qui avait devant lui le plafond admirable de la chapelle Sixtine, et qui ne le voyait

pas ; c'est M. Horace Vernet qui le dit... Tous ceux qui étaient à Rome en 1831, le lui ont entendu dire...

Quand on examine cette peinture, ce Dieu créant l'homme et la femme, *Adam et Ève*, c'est l'immensité qui apparaît, c'est la vraie puissance du génie de l'homme, comme invention humaine, porté comme puissance de forme, comme dessin, comme modelé, *comme couleur*, et j'y tiens; c'est porté, dis-je, à ses dernières limites. Comme cette femme est bien l'Ève animée par le Dieu des Hébreux, comme c'est bien l'idée que l'on s'en est faite, par la Bible, de la mère des hommes! Comme Adam est beau! Là, Michel-Ange est plus que superbe, il est sublime. Et lorsque l'on s'isole avec cette œuvre, Michel-Ange est sans rivaux. Il est le maître des maîtres... Ce qui vous étonnera, c'est que dans cette œuvre Michel-Ange est aussi suave de couleur, aussi souple, aussi tendre de coloris, aussi poétique que le Corrége ; plus poétique encore, c'est une idée qui n'a jamais été exprimée et cependant elle est positivement vraie. Arrivé en haut, touchant avec la main cette magnifique peinture, j'ai reconnu que l'exécution était telle qu'aucune trace du pinceau n'était apparente sur un plafond qui est dix fois plus grand que celui de cette salle. Et cette peinture de plafond est finie comme une miniature, en même temps plus largement, plus simplement peinte, que tout ce que vous avez vu. Malheureusement on officie à la chapelle Sixtine et dans la semaine sainte, et à d'autres époques de l'année, et le plus souvent alors on cache une partie des peintures de Michel-Ange, ce qui montre comment on estime l'art, aujourd'hui à Rome, dans ce pays des prétendus *appassionati per le arti.*

Les choses supérieures, il faut le dire, des passionnés pour les arts, comptent bien davantage lorsque leurs auteurs ne sont plus de ce monde. Pourquoi ne comptent-elles jamais pour ce qu'elles valent pendant leur vie? parce que notre édu-

cation générale est si mal faite, que le véritable amateur d'art est un mythe, est une exception. Notre éducation est ainsi faite que le moindre petit commis dans toute l'Europe compte pour quelque chose, tandis que le plus grand artiste le plus souvent ne compte pour rien.

« Nous dirons : Étudiez les maîtres, mais en même temps » étudiez la nature... » (Page 73, *Cours de dessin.*)

« Soyez savamment naïfs, savamment vrais. »

Ce qui part du sentiment signifie quelque chose, si vous avez la force de le rendre; mais si vous n'êtes pas savants en même temps que naïfs, et naïfs en même temps que savants, vous n'êtes ni l'un ni l'autre, vous ne serez jamais placés parmi les hommes qui comptent, et vos œuvres ne résisteront pas à l'épreuve du temps.

On aura beau dire que la peinture n'est que ce qui paraît être, et non ce qui est. Nous dirons que l'on se trompe en disant cela; la peinture ne doit avoir pour but que de rendre l'effet de ce qui est. Et rien dans cet art si difficile n'est arrivé jusqu'à nous porté par l'admiration des hommes, n'a été fait avec d'autres, ni dans d'autres conditions.

Nous allons maintenant, pour nous reposer, mettre un peu de couleur sur cette tête d'enfant et sur ce paysage.

Il est plus commode d'avoir des tons préparés, déposés sur la palette; quand celle-ci est échauffée, tout se mélange, mais il reste toujours un certain ordre : les tons de la lumière les tons des demi-teintes et les tons des ombres ne se confondront pas. Si j'ai déjà une bonne localité de tons, je n'aurai pas à chercher.

Il faut être très soigneux, avoir un ordre excessif lorsque l'on peint. Mon blanc s'est étendu, j'ai soin de l'ôter, car, si je voulais avoir quelque chose de transparent avec le bitume, ce blanc me gênerait. Quand les Flamands peignaient, leurs ateliers étaient fermés à double tour; ni leurs femmes, ni leurs enfants, ni leurs domestiques ne pouvaient y entrer, afin qu'il

n'y eût pas de troubles dans leurs modèles, ni la plus petite parcelle de poussière venant voltiger dans l'atelier ; et s'ils laissaient entrer quelqu'un dans le sanctuaire, c'était les pieds nus.

Quand il s'agit de grandes décorations, ces petits soins ne sont pas aussi indispensables ; mais quand on fait des choses très délicates, très fines, très sensibles d'exécution, le moindre accident devient un obstacle, une gêne dans la parfaite exécution. J'ai fait de la peinture en grand le plus souvent ; mais toutes les fois que j'entreprenais des choses fines, et des toiles de petites dimensions, un grain de poussière qui avait volé sur ma toile allait jusqu'à m'empêcher de continuer à travailler ce jour-là, n'y pouvant mettre toute la délicatesse nécessaire dans les choses de demi-teinte et de lumière surtout, à cause du manque de certains soins, et d'un certaine limpidité.

(Le professeur continue à peindre la tête de l'enfant ; puis il passe au paysage de Claude Lorrain, en donnant sur les couleurs qu'il convient d'employer pour chaque détail, quelques explications techniques.)

Vous venez de voir, mesdames et messieurs, la manière dont il faut procéder ; les belles choses ne s'improvisant pas, j'ai voulu seulement vous indiquer les moyens d'exécution qu'employaient les grands maîtres.

Deux mots, en terminant, de cette malheureuse critique qui a été la cause de la mort de Gros, qui a découragé tant d'artistes, qui a empêché Léopold Robert de survivre à sa propre gloire et de jouir du triomphe de son tableau des *Pêcheurs*, par l'appréhension qu'il éprouva de se trouver en face de ces hommes terribles qui avaient causé tant de chagrins à des hommes très forts, comme Gros que j'ai cité, comme à Gérard lui-même, qui était pourtant un homme d'esprit, un diplomate, ayant une grande position, tenant un salon ouvert à toutes les aristocraties, et qui avait été par cela même bien moins accessible aux attaques des journalistes.

Le pauvre Léopold Robert, qui se savait un artiste modeste, était tout étonné de l'immense succès qu'on lui avait fait avec son tableau des *Moissonneurs*. Il avait une conscience honnête, et il faisait de ravissants petits tableaux, tout de sentiment quoique un peu secs; il les prenait dans la nature. Il vivait, comme je vous l'ai déjà dit, au milieu des prolétaires de la campagne de Rome, gens poétiques au plus haut degré, ayant certaines mœurs, certaines habitudes, une grande passion pour ce qui paraît et brille; qui, même au milieu de leur misère, aiment à mettre des vêtements pompeux en velours, ornés de médailles, d'objets en argent, qui prêtent bien à la peinture. Et puis, les scènes auxquelles il assistait étaient intéressantes pour un homme de cœur. Tantôt c'était un travailleur revenant de sa journée et accompagné de sa femme, de ses enfants, chargés comme des baudets, lui, l'homme posant en citoyen romain. Une autre fois, c'était une petite fille morte à huit ou dix ans; la mère, le père, les frères, les sœurs, les voisines avec leurs enfants agenouillés près de ce joli petit cadavre, qui n'avait rien de repoussant à voir; qui avait plutôt l'air d'un petit modèle en cire habillé qu'une pauvre petite fille morte. Parce que, en Italie, on ne met pas les corps dans des bières; on les pare de leurs plus beaux habits; les parents pleurent autour de ces petits êtres chéris, couverts de fleurs, si délicatement parés de satin, de velours, d'étoffes de soie précieuses, provenant de plusieurs générations, étoffes conservées avec soin dans la famille; la robe de l'aïeule ayant déjà servi à faire une robe à la grand'mère, servira à la mère, et ensuite, l'on en fera de petites robes à la petite fille; enfin la misère à côté de la parure, de l'amour de l'art. C'est naturel; la beauté veut s'orner, se rendre plus belle encore. Ce peuple-là est un peuple d'artistes; dans sa misère, il se pare, il s'étourdit, et il fait de l'art encore.

Léopold Robert, Gros et bien d'autres artistes meurent vic-

times de la critique. C'est à nous de venger la mort de ces nobles victimes, et de leur rendre l'hommage qui leur est dû. Pour moi, messieurs, je n'ai certes pas eu toujours à me louer des arrêts de la critique, mais je vous jure bien que l'injustice ou l'ignorance ne m'a jamais découragé. Ces messieurs peuvent dire ce qu'ils veulent, cela me touche peu. J'ai trop à faire pour perdre mon temps à les suivre dans leurs petites rancunes non plus que dans leurs erreurs...

La critique moderne, cette terrible critique, pour ceux qui n'osent pas la regarder en face sans rire de pitié, le grand Apelles, le divin Raphaël n'auraient pas manqué de la personnifier, de la spécialiser ou de la généraliser, avec ces petits cornets que nous avons vus l'autre jour dans la fameuse composition de *la Calomnie* dont Raphaël a fait un admirable dessin à l'encre de Chine mêlée de sépia et dont, je vous ai montré la gravure à la troisième séance.

Heureusement la critique n'a pas une très grande influence de nos jours; ses aberrations et sa partialité l'ont complétement discréditée. Je dirai plus; c'est que dans certains cas, c'est presque un honneur que d'être maltraité par elle. Je ne plains pas plus que vous tous ceux qu'elle attaque, car, on le sait, les éloges, en général, et à fort peu d'exceptions près, se payent quand ils ne sont pas faits par ceux-là même auxquels ils s'adressent. Ceci est à la fois comique et profondément triste : triste, car malheureusement la critique décourage trop souvent les meilleurs sujets qui sont toujours les plus impressionnables. Quand on vieillit, on se cuirasse sur cela comme sur tant d'autres choses, l'on n'y fait plus attention; mais, quand on est jeune, ça peut vous influencer soit en bien, soit en mal, et c'est un malheur...

En 1833, à l'un de nos salons célèbres, il y avait beaucoup de choses. On y remarquait en sculpture, un marbre de Pradier, *une charmante figure de Cyparis*, peut-être son chef-d'œuvre

d'exécution en marbre, il l'avait fait à la plus belle époque de sa vie. Il y avait aussi un beau buste de David (d'Angers), *le Pêcheur de Rude*, etc. — Le hasard fit tomber sous ma main un journal dans lequel il était parlé des ouvrages exposés à ce salon de 1833. J'étais jeune, je le lus avidement. Que contenait-il? Six colonnes, rien que cela, de louanges exagérées; sur quoi? Sur deux très mauvais bustes en plâtre représentant des actrices; puis un mot de mépris sur un grand groupe aussi en plâtre; sur le reste, comme sur les œuvres que je viens d'indiquer, rien, absolument rien. — A partir de ce jour-là j'ai compris ce que valait la critique dans les journaux. Je me suis dit : Quoi! ces hommes sont assez malhonnêtes pour oser écrire six colonnes de louanges sur deux mauvais bustes; ils ont si peu de conscience, si peu d'honneur, qu'ils ne prennent pas même la peine de regarder ce qui a coûté plus que la vie à de braves jeunes hommes pleins de cœur, à des vétérans de l'art vieilli dans le travail souvent si peu rétribué, si mal récompensé, et dont une seule œuvre leur a coûté si cher?... car que de privations ne faut-il pas endurer pour parvenir à faire une œuvre? Un mot d'encouragement aurait fait plaisir à ces jeunes gens comme à ces artistes qui étaient alors au plus beau moment de leur carrière laborieuse. Quand les applaudissements arrivent de bonne foi, ils font du bien; les artistes ne travaillent que pour cela, que pour faire plaisir aux autres, que pour être applaudis; s'ils dédaignent la louange, c'est parce qu'on les force à la dédaigner; mais quand même, et sans se l'avouer, ils ne travaillent que pour être loués. Seulement pour se cuirasser, on accepte volontiers certaines sottises, certaines injures de son vivant avec l'espoir d'être applaudi après sa mort. Les gens qui ne manient pas la plume ont aussi leurs appréciations, leurs sensations; ceux-là dédommagent quelquefois des injustices de ceux qui écrivent sur ce qu'ils ne savent pas; car le plus grand défaut des critiques

c'est d'être des ignorants de l'art et de tant d'autres choses dont ils parlent avec tant d'assurance, et cependant, ils connaissent bien leur côté faible ce qui ne les empêche pas de trancher sur l'art comme sur tout le reste.

Aussi leur arrive-t-il de dire des choses plus que singulières, et sur toutes choses sans exception.

Les plus forts, parmi les plus en renommée, sont des exrapins, qui, faute d'organisation, de courage et d'amour pour l'art, n'ont jamais pu parvenir à faire non pas de la bonne peinture, ce qui est toujours très difficile, mais pas même de la mauvaise ; alors ils se sont mis à écrire et à démolir les réputations de leurs camarades d'atelier, à attaquer la peinture des autres. Il y aurait sur les contradictions de la critique un livre assez amusant à faire; je ne m'en charge pas, mais il se fera un jour, je l'espère, quand on rentrera dans la forme générale de la vérité. Et ce livre ne sera pas difficile à écrire. Il n'y aurait qu'à prendre les articles de MM. ***, ou ceux de MM. *****, n'importe lesquels, car tous se ressemblent à peu de chose près, et au même moment, comparer leurs opinions sur telle sculpture, ou sur tel ou tel tableau d'un artiste vivant, de M. Ingres, par exemple, dont le mérite a été successivement conspué, contesté, glorifié, puis exalté. J'ai lu il y a trente ans les articles de ces prétendus connaisseurs qui font l'opinion publique sur les beaux-arts en France. Que ceux qui s'occupent des beaux-arts se les procurent et les lisent, je leur promets quelque chose d'aussi curieux qu'étonnant.

Pour tous sans exception, en 1820, *l'Odalisque* de M. Ingres est détestable, c'est une horreur. C'est un trait en fil de fer rempli par une couche de couleur jaune sale, qui imite le pain d'épice. En 1825, M. Ingres est nommé à l'Institut; il commence à avoir une certaine influence; en 1826, 1827, on commence à lui reconnaître quelque talent. Il prend une

certaine influence de maître d'école de 1827 à 1835. En 1833 ou 1834, M. Ingres fait le portrait de M. Bertin l'aîné, qui marque, qui était alors une puissance dans la presse. Le *Journal des Débats* est le très humble serviteur, le plus grand souteneur de M. Ingres. Et le vieux camarade Delécluse, est obligé d'admirer, par ordre, ce que peu de temps auparavant il ne pouvait souffrir, et c'était alors avoir une grande faveur, un grand pouvoir que d'avoir le *Journal des Débats* dans sa manche. Enfin, à l'exposition universelle de 1855, les journaux acclament l'auteur de *l'Odalisque* et son œuvre tout entière, depuis ses portraits, que jadis les mêmes écrivains trouvèrent si mal peints, si mauvais, si ridicules, jusqu'à son exécrable tableau, selon eux, du martyr *saint Symphorien* jusqu'à n'y voir les plus petits défauts, qui, au salon de 1834, eut de la part du public et de la *critique* française et étrangère, le même genre d'accueil que celui qui vient d'être fait à l'opéra du *Tannhauser*. Et aujourd'hui sur toute la ligne, il n'y a pas de phrases assez pompeuses pour louer ce que vingt ans, trente ans, quarante ans auparavant, les mêmes écrivains trouvaient si détestable.

Cela vous montre qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à ce que disent certains aristarques.

Notre religion, notre foi dans l'humanité, notre devoir envers elle, tout nous oblige à vous dire que, selon nos convictions fondées sur l'histoire du passé, c'est après la mort d'un individu que nous devons le faire comparaître devant le tribunal des vivants, afin qu'il soit équitablement jugé en présence de l'avenir.

Vous parlerai-je d'un homme qui tint dans la critique le sceptre le plus redoutable? De son vivant, il fit trembler tout le monde; je veux parler de feu Gustave Planche, qui avait été élève de la même institution que moi, qui fit école et eut de nos jours ses imitateurs. C'était un homme scolastique, intelligent, mais énormément paresseux. Il était de l'espèce

de ceux qui, ne se sentant pas la force de tempérament, le génie nécessaire pour faire quelque chose, ont pris pour métier d'attaquer, d'essayer de détruire ce que les autres font. Triste métier, triste rôle, car il ne rend pas heureux, moralement heureux celui qui s'en charge. Je rencontrais quelquefois ce pauvre Planche ; eh bien, tout dans sa personne disait le tourment de son cœur. Son existence de pourfendeur de réputations n'était pas à envier, je vous l'assure.

J'ai cité ce type parce que Gustave Planche passait pour un honnête homme, il ne vendait pas sa plume. Voilà qui est singulier, on cite un homme, on dit qu'il est un *honnête homme* parce qu'il ne se vend pas. Les critiques qui font bien leur métier, font chanter les artistes, même ceux qui ne chantent pas par profession.

Gustave Planche, *cet honnête homme*, qui a vécu en cuistre crasseux, est mort de chagrin, de douleur, de n'avoir passé sa vie qu'à démolir les œuvres des autres. Cet homme passait pour faire trembler tout le monde. Je vous assure qu'il ne faisait trembler que ceux qui le voulaient bien. Quand je le rencontrais, je ne pouvais m'empêcher de lui rire au nez, et je l'embarrassais beaucoup par ces sourires taquins et moqueurs qu'il n'aimait pas du tout, qui le plus souvent, le désarçonnaient, lui faisaient perdre l'étrier, lorsqu'il était monté sur son cheval de bataille, pour faire comme Don Quichotte et son ami Sancho, le siége des places fortes, bâties sur l'orgueil et la fatuité des uns, et sur la sottise, la stupidité incommensurable des autres. Jamais je n'ai pu lire jusqu'à la fin un seul de ses articles, ce qu'il disait de n'importe qui, sur n'importe quoi, je confesse ici que j'ignorais tout le mal qu'il disait de mes ouvrages. Plusieurs fois on me disait : Avez-vous lu l'article de Planche? Quand j'entrais dans un cabinet de lecture pour en prendre connaissance, à peine avais-je lu quelques passages que le sommeil me gagnait. Le fameux critique commentait

des philosophies, comme celle de Hegel, puis, il commentait aussi le monde de l'art, et puis il jetait à toute vapeur son venin sur la plupart des artistes modernes en réputation. Cela pour beaucoup de gens paraissait convenir à son individualité, à cette pauvre grosse maladive personne dont je parlais tout à l'heure; mais enfin il n'était pas le seul coupable, ce bon Gustave. Le venin était alimenté chez lui par un petit groupe composé de quelques envieux, artistes impuissants, ses amis ordinaires, qui lui soufflaient ces pointes terribles qu'il adressait aux artistes et qui leur causaient leurs plus cuisantes douleurs.

Notre devoir est accompli, laissons toutes ces misères, qui comptent pour si peu dans la vie des peuples, quoique ayant violemment troublé tant d'existences ; et disons, en terminant, que ce qu'il y a de consolant pour l'artiste comme pour tout le monde, c'est d'accomplir sa tâche, son devoir, en faisant son œuvre le mieux possible, et sans porter envie à personne. (Applaudissements.)

Note, 15 *avril* 1861. — Il nous reste un peu de place sur cette page; et nous allons en profiter pour dire que, si une pensée bienveillante et toute démocratique en apparence a décidé que les tableaux seraient, cette année, placés dans les salles par ordre de lettres alphabétiques, excepté les commandes officielles, nous devons dire que le but d'équité que l'on veut atteindre par ce moyen, n'est pas atteint : c'est le hasard de la naissance qui décide des bonnes places, ce qui est le contraire de l'idée du siècle, qui ne veut, qui ne doit donner de préférence qu'au mérite, et aux services rendus. Et s'il y a une chose respectable, sainte et sacrée aux yeux de tous, c'est la distinction obtenue par le travail. Et celui qui s'est fait un nom par ses œuvres, possède un vrai titre de noblesse, que celui qui n'a rien fait, ne possède pas... Puisque je parle de ces deux positions, j'ajouterai en ce qui concerne les admissions, et pour en finir une bonne fois avec les bruyantes récriminations : *Il faut tout recevoir;* mais un jury sévère doit classer les œuvres par ordre de mérite, et les présenter au public sous sa savante *garantie*, et sous sa respectable *responsabilité*. Et les œuvres inférieures, honteuses, ridicules, doivent être placées dans une salle à part avec une indication spéciale du jugement rendu par les maîtres de l'art. Tel est leur devoir vis-à-vis du public. En finissant cette note, laissez-moi exhaler comme artiste, un regret profond pour nos vieilles salles du Louvre!!! où le voisinage des maîtres, l'admission dans le sanctuaire, étaient comme le baptême du jeune artiste, sa consécration dans le temple de l'art...

DIXIÈME LEÇON.

3 FÉVRIER 1861.

Mesdames, Messieurs,

A la fin de la dernière séance, nous en sommes restés à la peinture de Michel-Ange. J'ai exprimé l'idée, qui n'est pas reçue généralement, je le sais, mais qui se fera jour, néanmoins, car elle est vraie; c'est que Michel-Ange, quoique célèbre comme sculpteur, restera, pour la postérité, plus grand, plus célèbre encore comme peintre que comme sculpteur-architecte. J'ai dit qu'il lui avait manqué les qualités calmes qui doivent surtout distinguer le statuaire. Cette partie fiévreuse de son œuvre, cette grande expression tant soit peu exagérée, est supportable en peinture ; mais elle ne convient plus en statuaire, au point de vue où nous nous élevons dans notre appréciation de l'art pris synthétiquement. Sans doute la sculpture de Michel-Ange est quelque chose de magnifique; nous nous contenterions volontiers d'en voir beaucoup faire comme celle-là par les artistes de notre temps ; nous souhaiterions même que nos contemporains pussent en faire de cette force-là; mais si nous raisonnons d'une manière générale, sans parti pris, sans faiblesse, sans complaisance, laissant de côté les détails pour ne nous préoccuper que de la vérité générale et consciencieuse, il est certain que, pour tout homme sérieux, Michel-Ange est de beaucoup supérieur dans sa peinture, surtout dans le plafond de la chapelle Sixtine, à ce qu'il est dans

sa statuaire. Il y a cependant deux œuvres de lui qui touchent au sublime de son art, par le sentiment et par la pensée, je les ai déjà cités. C'est son *Pensieroso* à la chapelle des Médicis à Florence, et son *Moïse*, qui est à San-Pietro in Vincolo à Rome. — Mais, dans ces œuvres, il y a comme dessin quelque chose de flamboyant, de rond, d'un peu tourmenté, qui n'est pas complétement le beau du domaine de la statuaire; cela, il est vrai, donne à sa sculpture quelque chose de plus terrible, de plus expressif, de plus ronflant.

J'ai insisté sur ce point, parce que, comme nous nous occupons d'art en général, il faut bien établir que les trois arts : peinture, sculpture et architecture, ne doivent pas être séparés, mais, au contraire, être liés et menés ensemble pour se soutenir mutuellement. Dans l'avenir, lorsque l'éducation générale sera mieux faite, il n'y aura plus de lutte possible au sujet de la réunion de ces trois arts; et au temps de Michel-Ange, il y avait lutte encore, comme quand une chose n'est pas régulièrement constituée comme aujourd'hui. Alors, quelques individus, des amateurs tranchaient, faisaient la loi; tandis que plus tard ce sera l'éducation générale qui régira les choses de l'art. Tout en conservant son tempérament, à lui, individuel, l'artiste qui prendra une palette sentira que dans l'art il y a des nuances, qu'il a autre chose à dire que lorsqu'il prend une équerre ou un ciseau.

La statuaire et l'architecture sont deux arts qui se tiennent si près l'un de l'autre qu'il me semble incroyable que jamais on ait pu avoir l'idée de les séparer. Tous les deux demandent de la réflexion, de l'observation; ils doivent tous les deux bien bâtir des formes harmonieuses, saisir d'abord par le premier aspect, par la grandeur, par la simplicité de l'œuvre; c'est pourquoi ils exigent absolument cette simplicité, cet ordre qui cause l'admiration par son calme même. Et, en effet, ces deux arts s'adressant en général à des matières dures, pour

s'exprimer, on comprend que ces matières elles-mêmes imposent le respect et obligent l'architecte sculpteur à une plus grande sévérité vis-à-vis de lui-même et des autres.

Pour la peinture, on sent qu'il en est un peu différemment. Tout en restant dans la grande loi de l'unité, de la simplicité, la peinture permet certains caprices, certaines choses osées, qui peuvent même être très belles; et encore y a-t-il une exception en ce qui concerne la peinture appliquée aux monuments, car alors cette peinture monumentale devient partie intrinsèque de l'architecture en même temps qu'elle rentre aussi dans le domaine de la sculpture, c'est-à-dire que, dans ce cas-là surtout, c'est l'application irrésistible de l'alliance des trois arts, de la ligne, de la forme et de l'effet; sculpture, architecture, peinture.

Nous avons travaillé les trois arts ensemble depuis le commencement de ce Cours; il est bon qu'avant de nous quitter nous sachions bien faire la différence de chacun de ces arts, tout en appuyant l'un sur l'autre.

Maintenant je lis un passage de mon *Cours élémentaire de dessin*, qui est relatif à la peinture des anciens :

« Une idée fausse est généralement répandue, même chez » les artistes... » (Page 74.)

Voici une lithographie qui, bien que très imparfaite, présente une combinaison de peinture antique curieuse à observer. Vous y voyez trois figures de femmes, un jeune homme, un fond de paysage, un ciel et de l'eau. Il y a là tous les éléments, toutes les conditions pour produire l'effet qu'on peut désirer en peinture; magie de couleur, ordonnance, composition rentrant dans la loi incontestable des conditions de cet art. Je retrouve dans cette simple lithographie, tout ce que je vous faisais remarquer à propos des peintures de Rubens et des grands coloristes. Pour un moment, figurez-vous cela en couleur. Je vois une lumière grise sur la figure de ces

femmes, comme sur tout ce qui reçoit la lumière ; des demi-teintes transparentes, des ombres plus transparentes et plus vigoureuses encore, et enfin quelque chose de blond, de tendre et de gris pour le fond.

Celui qui a fait l'œuvre dont je vous montre la lithographie était un peintre très inférieur si l'on veut comparer son œuvre à celle d'un Apelles, il peignait de la décoration chez les anciens pour des vestibules, pour des lieux plus communs, pour des choses très familières. Et cependant voyez comme il a su réunir toutes les conditions de dessin, d'effet, de couleur, de beau style, toutes les conditions de l'art enfin. On ne voit plus cela depuis l'antiquité, même chez le Poussin, ce n'est qu'une redite. — Mais notre Poussin s'est inspiré de l'antiquité même pour peindre ses beaux paysages, il y a pris cette belle silhouette, cette manière large de peindre des arbres. On peut voir un arbre et le dessiner et le peindre en copiant les feuilles, en les comptant une à une comme certains peintres allemands, ou voir un arbre par sa grande tournure, sa silhouette, par sa belle ordonnance. Nous nous sommes appuyés sur les œuvres des maîtres pour jouir de la nature et la juger telle qu'elle est. Dans la première de nos séances, je vous ai parlé de l'enfant qui, pour copier un œil, commençait par un cil. Dans ses premiers essais, l'homme même le mieux organisé, mais qui n'aura pas fait de sérieuses études, s'il a à faire un dessin d'après nature, une peinture d'après un paysage en plein air, il sera saisi d'abord par une feuille, ou un détail, une petite branche qui s'incline, chaque chose qui frappera son œil, ce qu'il remarquera de plus apparent. — C'est là que l'enseignement des maîtres nous devient utile, indispensable, car il nous donne toujours les moyens les plus simples pour arriver au plus vite à voir et à copier la nature, et les premiers de tous les maîtres, vous l'avez compris déjà, sont les artistes grecs.

Le paysage que vous avez sous les yeux, tout imparfait qu'il est, renferme cependant les conditions de toutes les peintures passées, présentes, et je pourrais dire futures, car il y a une loi immuable, éternelle, qui ne change pas. — C'est si vrai, que cette peinture antique est de la sculpture en même temps qu'architecture par la forme; un sculpteur pourrait faire cela en marbre, parce que c'est dans les conditions de compositions des belles lignes de la statuaire. — C'est aussi de l'architecture, parce que c'est admirablement ordonné dans sa ligne et que c'est bien composé dans son cadre, et que c'est parfaitement dessiné.

Dans cet exemple, dans ce fragment de peinture antique, les trois arts sont donc réunis d'une manière évidente, incontestable, architecture par la ligne, par la composition, et par l'ordonnance; peinture, par le dessin, par la couleur, et par l'effet; et sculpture, par la forme et le modelé.

« Nous profiterons de cette planche pour expliquer ce qui » nous semble être la cause du beau chez les anciens. » (Page 74, *Cours de dessin.*)

De nos peintres d'aujourd'hui, faisant des peintures d'enseignes, aux peintres décorateurs si distingués des anciens Grecs, il y a un monde de distance. La même différence devait naturellement exister comme chez nous et chez les anciens entre leurs peintres de premier ordre et leurs peintres en décors. Cependant vous voyez combien est grand encore cet art relativement inférieur; il est tellement grand, qu'il n'y a pas, de notre temps, parmi nos premiers artistes, un seul peintre capable de faire cela dans ces belles données de l'art. Et pourtant, je le répète, nous avons devant nous, de la peinture de dernier ordre, chez les anciens; ce qui équivaudrait aujourd'hui chez nous, à nos peintures d'enseignes.

« Ce que je puis assurer, c'est que dans le musée de Na- » ples... » (Page 75, *Cours de dessin.*)

Je vous ai parlé de ce pauvre Léopold Robert, et je vous ai dit que la critique parisienne avait beaucoup contribué à la mort de ce peintre intéressant. — J'ai vu, dans le musée de Naples, certaines parties de peintures antiques qui avaient certainement inspiré l'exécution du dernier et du meilleur de tous les ouvrages de Léopold Robert, son tableau des *Pêcheurs;* c'était juste la même façon de faire des anciens. Léopold Robert a vécu longtemps en Italie ; il est naturel que, plus il avançait dans sa carrière, plus il devenait maître de son outil, et plus sa manière simplifiée de peindre se rapprochait de celle des anciens. J'ai dit qu'il avait été graveur avant d'être peintre. On se ressent toujours des impressions de l'enfance ; mais, à force de peindre, d'étudier, d'aimer la nature, ce qui était beau, il était arrivé à une beaucoup plus grande liberté d'exécution. Son dernier tableau, qui fait regretter sa mort encore davantage, a été exposé à la mairie du deuxième arrondissement ; en le voyant je me trouvais transporté à Naples, surtout devant la figure de la femme qui porte l'enfant ; ce groupe touchant de cette jeune et triste mère, me rappelait la peinture antique à la cire que j'avais tant de fois admirée au musée de Naples en 1832.

« Lisez seulement ce que rapporte Pline... » (Page 75, *Cours de dessin*).

« Pour en faire un tout harmonieux. »

En parlant de la peinture moderne, on dira : C'est d'une jolie couleur ! Mais quand il s'agira de la belle peinture des anciens, on dira : C'est d'un beau ton ! — Ce mot *tonos* renferme une grande idée ; je l'applique aux peintures de la *chapelle Sixtine*, faites par Michel-Ange, surtout au *plafond*. C'est d'un beau ton, c'est superbe de couleur, non parce que c'est éclatant, mais parce que c'est solide, harmonieux, local et simple, magnifique et profond !...

« Il n'y a proprement que deux sortes de couleurs : les cou-

» leurs (page 76) austères ou sombres, et les couleurs fleuries
» ou claires...

» Apelles peignait le moral. »

Vous vous le rappelez, je me suis appesanti là-dessus. Je vous ai dit : Faisons notre être moral d'abord, parce que c'est de là que découlera une œuvre ayant toute sa physionomie, tout son caractère. — Ce n'est rien qu'inventer ; nous trouvons l'invention dans nos études, dans notre expérience.

«.... Par exemple, pour ce qui regarde les mœurs et les
» passions de l'âme... » (Page 76.)

Cela ressemble à tout ce que nous voyons dans nos temps modernes.

«.... Ce qui est plus hardi, c'est que toutes ces expressions
» différentes y sont très bien ménagées , distribuées par
» groupes, et toutes renfermées dans un même cadre. »

Dans ce temps-là, à la grande différence de ce qui existe aujourd'hui, on ne pouvait avoir du génie qu'à la condition d'avoir 30,000 francs à payer par an à son maître. Quelle fortune devaient avoir les familles pour payer pareille somme ! De nos jours, nous sommes arrivés à quelque chose de plus facile ; et c'est mieux. Il faut néanmoins être bien vigoureusement trempé pour résister aux entraînements du besoin. Il est extrêmement difficile à l'homme sans fortune de rester dans les grandes traditions de l'art.

Vous tous qui m'écoutez, qui êtes jeunes, qui voulez devenir ou artistes ou bien de bons, d'excellents ouvriers, je vous conseille de ne rien sacrifier au veau d'or ; en résistant, au courant qui nous entraîne à notre ruine morale, vous serez toujours récompensés, ne fût-ce que par votre propre conscience. Beaucoup d'hommes du même âge que moi, je vous l'ai déjà dit, ont suivi la voie du succès facile ; ils n'en ont pas recueilli de bien beaux résultats ; ils eussent mieux fait de mettre toutes leurs facultés au service des idées élevées. Ils n'auraient peut-

être ni plus ni moins d'argent; mais, puisque nous devons tous aller un jour un peu plutôt, un peu plus tard, à une fin qui est la même, que sert d'avoir un peu plus de billets de mille francs dans notre portefeuille? La question ne saurait être là pour l'artiste, ni même pour personne. Les hommes qui se sont fait un dieu du veau d'or se sont trompés; il n'y a qu'une véritable fortune, c'est celle qui réside dans notre cœur, dans notre courage, celle-là, on la tient bien.

La perspective de la misère est chose terrible pour beaucoup de gens, mais je crois qu'on peut tout concilier. Seulement il faut savoir se priver de beaucoup de choses et ne pas rechercher les jouissances trop coûteuses. Les nobles jouissances de la nature et de l'art méritent seules d'être obtenues.

Je dois vous le dire, une chose me préoccupe énormément, en faisant ce cours, j'ai eu un but sérieux, utile : donner aux ouvriers de l'*Association polytechnique*, à tous les ouvriers, un goût sain, fructueux, de l'art, de façon que dans leur industrie particulière, ils pussent introduire ce goût qui se puise aux sources pures que je vous ai indiquées. Mais si, parmi eux, il se trouvait de ces natures d'élite, supérieures, troublées, non par une fièvre momentanée, mais par un amour constant et incessant de l'art, je serais au désespoir d'avoir manqué mon but. Si, au lieu de donner du courage aux jeunes travailleurs qui se sont adonnés à une carrière quelconque, je leur avais fait entrevoir une carrière à laquelle ils ne peuvent pas prétendre, carrière qui n'est pas meilleure que la leur, car elle est plus pénible encore, tant au point de vue moral qu'au point de vue matériel, et elle n'est grande, glorieuse, que si l'on arrive à la sublimité; si, dis-je, mes paroles pouvaient avoir eu cet effet, j'en serais inconsolable, ce serait une fausse direction donnée par moi, malgré moi et à regret, qui jetterait un trouble dans leur vie. Je me sens charge d'âmes, messieurs, et je serais désolé d'avoir failli involontairement à ma mission.

Mes paroles seront répétées parce qu'elles renferment une idée féconde, une idée qui est celle de l'humanité tout entière, parlant par ma bouche, car, depuis le commencement de nos réunions, vous avez pu remarquer que je ne faisais que citer. — Mais, il faut le dire, à notre époque, la misère, les besoins, les intérêts, toutes sortes de détails qui n'entrent pas dans les grandes combinaisons de l'art, ont pris une grande place, une influence tellement considérable que, au lieu de suivre cette belle et grande tradition de l'art synthétique, on a fait un art spécial et spéculateur. Dans l'art pris au sérieux la spécialité n'existe pas et n'a jamais existé. La preuve, c'est que, dans aucun des beaux jours où florissait le grand art, il n'y a jamais eu un peintre, un sculpteur, un architecte véritablement sérieux, qui se soit isolé dans son art seulement ; il est tout à fait impossible de séparer ces trois choses ; la ligne, la forme et l'effet, c'est-à-dire la peinture, la sculpture et l'architecture.

J'ai voulu ramener l'attention sur cette idée ; elle est dans l'air, et mes contemporains la sentent. J'ai eu en vue d'aider ceux qui ont la bonne volonté d'apprendre l'art ; et pour ceux qui sont dans des industries particulières, dans des carrières différentes en apparence, plus qu'en réalité des beaux-arts, je serais heureux, si je leur ai fait connaître un nouveau bonheur, si je leur ai ouvert un coin du ciel qu'ils ne connaissaient pas. En allant au *musée*, ils pourront jouir davantage de certaines choses ; mais, quant à ceux-là, et ils me touchent ici plus particulièrement que les autres, je serais profondément affligé si, au lieu de leur apporter le bien, je n'avais fait qu'apporter du trouble dans leur vie, et leur causer de la douleur. Je reprends l'histoire des peintres de l'antiquité :

« Enfin, parut au monde le grand Apelles, l'incomparable » peintre.... (Page 17, *Cours de dessin.*)

En parlant de Protogène, Apelles disait : Il est vrai que

Protogène et moi nous possédons à peu près au même degré les diverses parties de la peinture ; peut-être que, sur quelques points que je lui laisse, il en sait plus que moi; mais il y en a une considérable sur laquelle je l'emporte sur lui; c'est qu'il ne sait pas quitter le pinceau.

Il y a là quelque chose de très intéressant : ne pas savoir quitter le pinceau. — Vous vous souvenez que nous avons dit qu'on devait faire, refaire et améliorer son œuvre. Apelles dit que le grand mérite de l'artiste, c'est de faire tout ce qu'il faut pour donner quelque chose de bon,mais que quand il sent qu'il n'a plus rien à dire, il faut qu'il s'arrête. C'est là le difficile dans les trois arts, qui ne peuvent être séparés. Mais en peinture surtout, au point de vue de l'exécution, en peinture où la couleur est comme une fibre si délicate, si sensible, la difficulté est de savoir travailler assez longtemps pour produire une œuvre sérieuse, complète, et d'y mettre, sans la fatiguer, ce dernier souffle dans lequel l'âme s'exhale en quelque sorte; et arrivé là, de s'arrêter. C'est ce *ni trop, ni trop peu* des Grecs qu'il est si difficile d'atteindre ; c'est cette combinaison sublime qu'on n'a trouvée que chez eux et chez quelques maîtres des temps passés, comme les Léonard de Vinci et les Raphaël, et les Michel-Ange, quand ils étaient arrivés à leur apogée.

Apelles dit : « Protogène ne sait pas quitter le pinceau. » — De notre temps, nous ne pouvons pas nous plaindre de cela. En général, nos artistes modernes s'arrêtent trop tôt ; ils s'arrêtent même souvent avant d'avoir sérieusement commencé. Les tableaux se pondent en quelque sorte comme se pondent les œufs; et avec un sans façon, un laisser-aller une légèreté inouïe, sans même y avoir songé.

Nous vous avons dit que, contrairement à cette manière de procéder, il fallait penser d'abord, puis construire avec le dessin; à l'exemple de tous les grands maîtres, modeler sur sa

toile en grisaille ; enfin, compléter son ébauche de manière à n'avoir pas que des à peu près avant de commencer à peindre avec la teinte.

Ceux qui font vite ne recommencent pas leurs œuvres ; pour corriger un défaut, il leur faudrait gratter la toile entière ; ils ont plus tôt fait d'en faire une autre, plus mauvaise encore que la première, faite avec le même procédé.

« Au reste, quand nous avons dit qu'Apelles ne s'épuisait » pas sur ses tableaux, ne fatiguait pas excessivement ses ou- » vrages » (page 78 du *Cours de dessin*), nous n'avons jamais voulu dire qu'il les fît avec insouciance, avec légèreté ; bien au contraire.

Vous le savez, cette composition de la calomnie d'Apelles a inspiré celle de Raphaël que j'ai mise sous vos yeux.

« Telle fut la vengeance utile et ingénieuse de ce grand homme.

» Auguste fit un si grand cas de sa Vénus Anadyomène. » (P. 79.) Pour Protogène, l'heureux rival d'Apelles, quand il » peignait son fameux tableau du *Jalyse*, on dit qu'il ne man- » geait que quelques herbes cuites dans l'eau pour se soutenir » seulement, et afin de ne pas émousser par une nourriture » trop succulente, cette pointe de sentiment si nécessaire au » peintre qui travaille pour l'immortalité. »

J'ai su positivement que Géricault, quand il a fait son tableau du naufrage de la *Méduse*, s'est enfermé avec les cadavres qu'il a représentés sur son tableau, tout le temps nécessaire pour les peindre. Il ne mangeait pas ; il s'était rasé les cheveux pour s'ôter l'envie de sortir et de se montrer en public.

Gros, en peignant sa *Peste de Jaffa*, s'est enfermé, couchant sur les planches de son atelier, afin de dormir le moins longtemps possible, le temps seulement de réparer ses forces épuisées, et ne mangeant juste que de quoi se soutenir.

Tout artiste sérieux qui veut tenter de faire des chefs-

d'œuvre, doit avoir un grand dévoûment, une entière abnégation. Il n'y a pas de détail, vous le voyez, si petit qu'il paraisse, qui n'ait son importance.

« On assure que pour conserver son tableau pendant plu-
» sieurs siècles aussi entier qu'il était possible, Protogène le
» couvrit de plusieurs couches de couleurs..... »

Vous savez comment nous avons insisté sur la peinture solide. La peinture frottée et soufflée ne résiste pas; tandis que la peinture à plusieurs couches et solidement travaillée, demeure belle et solide comme la peinture des Vénitiens. — Les Grecs nous donnent encore une leçon utile par leur procédé.

« C'est à cause de l'atelier de Protogène, où était son
» tableau du *Jalyse* ou chasseur qu'il voulait conserver, que
» le roi Démétrius Poliorcète n'incendia pas la ville de Rhodes
» qu'il tenait assiégée. »

Toutes les richesses d'une ville ne pouvaient suffire à payer les œuvres d'Apelles, de Polygote, de Protogène, de Zeuxis, de Phidias, de Praxitèle, et de tant d'autres grands peintres et sculpteurs grecs...

Vous voyez que l'art était en honneur dans ce temps-là.

« Les Grecs, qui se piquent d'exactitude.... » (Page 80, *Cours de dessin.*)

J'ai dû vous lire, pour terminer, quelques fragments de mon cours relatifs à ce qu'était l'art chez les anciens. Il me reste à vous dire encore quelques mots avant de faire notre résumé.

Aujourd'hui, je suis beaucoup plus à mon aise, je puis parler avec plus de liberté : nous nous connaissons; vous avez eu la bonté de me suivre dans une saison rigoureuse, et il faut du courage pour affronter un amphithéâtre disposé comme celui-ci. La première fois que j'ai paru ici j'étais embarrassé; il me fallait manier en public la parole : cette arme si puis-

sante, si redoutable, et quelquefois si dangereuse. Je vous ai parlé de tout cœur et je vous ai fait mes confidences, et votre bienveillante sollicitude, vos encouragements chaleureux ne m'ont pas manqué, vous m'avez compris, vous y avez répondu. J'ajouterai que je vois avec plaisir qu'aujourd'hui une certaine place est remplie. Le jour de notre première séance, mon inquiétude s'est accrue en voyant que les chaises qui attendaient mes anciens camarades, peintres, sculpteurs, architectes, se trouvaient vides. J'en fus plus peiné pour eux que pour moi; car, aujourd'hui, si je ne l'avais pas su, vous m'avez révélé par la sympathie dont vous continuez de m'entourer, que j'avais quelque chose à leur dire, au moins par le cœur, quelque chose qui aurait pu leur ouvrir un coin de ma pensée qu'ils ont paru méconnaître jusqu'à ce jour; quand on se trouve au milieu d'un auditoire qui vous est inconnu, on parle plus difficilement. J'aurais désiré que ceux qui m'ont donné des leçons, avec ceux qui ont été mes camarades sur les bancs de l'école fussent là. On leur avait envoyé des invitations, aucun n'est venu : les circonstances les en ont peut-être empêchés. Mais je dois le dire, car il faut que tout se sache, je ne peux pas garder quelque chose; c'est un malheur de ma nature, que voulez-vous! Aujourd'hui je puis me passer de leur présence; il y en a un, un seul, au moins, y est-il? Cela me fait, je le répète quelque bien; mais il aurait dû y en avoir plusieurs la première fois, et à la première séance, et il n'y en avait aucun. Celui-ci pourra leur dire ce qu'ils ignorent, c'est que dans ces dix leçons difficiles, où je traite si vertement de questions fort délicates, que parfois j'ai dû, pour appuyer mes assertions, toucher aux personnalités..., j'ai eu pour m'encourager un public très sympathique, et très généreux.

Permettez-moi la suite de ces confidences. — J'avais accepté la mission qui m'était offerte de venir parler en public, devant les premiers venus, indifférents ou ennemis, mal-

veillants peut-être. Ne me sentant pas suffisamment préparé, un moment je me sentis défaillir. Mais, quoique tout éveillé, j'eus comme un rêve. Je me figurai que j'étais dans une forêt magnifique que j'appellerai le bois sacré de l'art. C'était mon atmosphère, ma vie entière ; je jouissais de tant de belles choses dans ce lieu charmant ! Avant tout, je voyais la nature riche, brillante, colorée, radieuse. Puis, dans un paysage magnifique, j'apercevais non loin de moi, ma vue étant assez perçante, des édifices ornés de sculptures sublimes, des peintures comme celles d'Apelles et d'autres grands peintres ; un groupe charmant de jeunes gens dansant, folâtrant sur un tapis de verdure dans une prairie émaillée de fleurs ; un rayon de soleil venait éclairer tout cela. Dans un coin ombré était un lac bleuâtre, dont les eaux limpides baignaient les beaux corps de jeunes filles, de belles vierges, comme cette belle vierge d'Athènes, de Praxitèle, dont je vous ai fait voir le plâtre. Je jouissais de tout cela, et j'étais bien heureux ; lorsqu'un groupe de jeunes gens vigoureux, alertes, à l'œil intelligent, mais à la main un peu épaisse comme celle de l'homme qui a travaillé, déboucha d'une allée et me dit : Vous connaissez cette forêt qui renferme dans toutes ses parties tant et de si belles choses ; mais c'est un labyrinthe pour nous, nous ne savons comment nous y reconnaître ; nous voyons là-bas un très bel édifice en marbre, et de toute beauté, mais il y a comme un voile devant nos yeux qui nous empêche de le bien voir ; si vous vouliez nous conduire, nous connaîtrions toutes ces merveilles. — Volontiers, leur répondis-je ; je vais même vous donner la main et vous faire voir et vous faire comprendre tout ce que je pourrai.

Voilà, mesdames et messieurs, le secret qui m'a fait vous parler beaux-arts ; j'ai voulu vous livrer une portion de ces jouissances que j'ai éprouvées toute ma vie, quoiqu'au milieu de bien des souffrances.

Jusqu'ici, on a appris d'une manière technique certaines parties de l'art à ce que l'on appelle la classe ouvrière ; mais je crois qu'on ne lui a pas assez parlé du seul et véritable grand art; car, bien qu'on en fasse beaucoup, et de bien des sortes, il n'y en a qu'un seul. En faut-il une preuve? — Je vous ai parlé du gothique; je mets sous vos yeux un dessin chinois ravissant, et, pour moi, ce dessin chinois est de l'art gothique, ni plus ni moins; c'est de l'art où il n'y a que de l'outil, de la main, c'est de la *curiosité* et non pas de l'art proprement dit. Il ne faut pas confondre : l'art est une chose et la curiosité en est une autre. Il y a des gens qui prétendent faire de l'art parce qu'ils fabriquent très habilement, avec leur pinceau, avec leur ciseau, tel ou tel morceau d'étoffe, telle ou telle chaussure, même une main, chose très difficile à faire en peinture et en sculpture. Tout cela, quoique parfaitement exécuté, peut ne pas être de l'art, et ne sera véritablement beau que lorsque l'âme de l'artiste l'aura animé de son souffle, de son sentiment, et ce sentiment c'est une idée générale, préconçue, humaine, qui éveille la sympathie et l'admiration. — Eh bien ! le dessin que je vous fais passer ne vous fait éprouver rien de pareil.

Par contre, je vous prie de jeter les yeux une fois de plus sur ce trait de plume charmant, quoique imparfait, de Léonard de Vinci, où les trois arts sont réunis. Dans cette tête de mère, dans cet enfant couché, il y a une vibration qui sent l'artiste et qui ne se rencontre pas dans cette œuvre chinoise, qui est cependant relativement très habile et bonne encore par certains côtés, comme exécution.

Voici une photographie effacée représentant *la Dispute du Saint-Sacrement*, l'un des chefs-d'œuvre de Raphaël. — Voici *l'Incendie du bourg*, où Raphaël prouve une fois de plus qu'il est autant architecte que peintre.

Dans cette aquarelle chinoise, faite sur du papier de riz, il

n'y a aucune idée, aucune pensée, aucun sentiment élevé de l'art. Vous en verriez un millier comme cela, que vous ne seriez pas plus émus; c'est toujours l'œil, l'œil seulement, qui est intéressé, c'est pourquoi ce n'est pas de l'*art*, mais de la *curiosité*. On dit : c'est fort habile, c'est très amusant à voir une fois, c'est joli, c'est adroitement fait, mais c'est de l'art de la main, seulement; mais l'intérêt manque, parce que l'idée, le sentiment, la science, l'éducation générale font défaut. — Il faut donc prendre l'éducation générale par la base, par le cœur, par la raison, et, pour cela, il faut, comme nous l'avons dit, réunir la science au sentiment.

Je résume, en quelques mots, tout ce que nous avons vu dans ce cours :

Dans la première séance, nous avons parlé du but moral de l'art. — Dans la seconde, nous avons montré que l'une des bases de l'art était la géométrie et la perspective. — Dans la troisième, nous vous avons entretenus de l'architecture, non pas niaise et banale, mais de cette belle, de cette grande architecture qui nous a été léguée par les siècles, où est écrite l'histoire des peuples, leurs jours glorieux et leur jours de décadence. Vous vous rappelez l'intéressant voyage que nous avons fait avec des dessins et des photographies dans cette troisième séance.

Dans la quatrième, nous nous sommes occupés du dessin basé sur les lois géométriques. La cinquième a eu également le dessin pour objet, mais le dessin par l'exemple des maîtres. Dans la sixième, nous avons modelé devant vous, malgré les rapprochements désagréables qui en pouvaient résulter ; nous avons compris qu'une démonstration sur la plastique, sans l'application immédiate, serait lettre-morte. Malgré la rigueur de la saison, malgré la gêne, malgré tout, nous avons, pendant deux séances, essayé de vous montrer ce que c'était que l'armature et le modelage. — Enfin, nous avons abordé la peinture ; vous avez vu seulement qu'avec du blanc et du noir

nous sommes parvenus à faire de l'effet. A la dernière séance, nous avons mis de la couleur et nous avons massé avec le ton.

Comme résultat de tout ce qui précède, nous vous disons :

« Celui qui, de notre temps, veut entrer bravement dans la » carrière doit tout lui sacrifier... » (Page 81 du *Cours de dessin.*)

Dans ce petit miroir étrusque, que je vous ai montré, dont les ornements étaient si bien ordonnés dans l'ensemble, il y a mille fois plus d'art que dans toutes les choses extravagantes que nous voyons, que dans tout Versailles même; car cet art de marquis en talons rouges affublés de lourdes perruques, où il y a des perruques et des talons rouges partout, avec tous les vices et toutes les infamies du règne de Louis XIV, malgré ses hommes de génie et son épanouissement d'art, sous certains rapports. Oui, dans ce fragment de peinture antique, dans ce petit miroir d'art industriel chez les anciens, que j'ai mis sous vos yeux, il y a mille fois plus d'art, de goût, de sentiment, que dans toutes ces choses brutales, extravagantes, souvent grossières, dont la poétique d'art est si admirablement, si véritablement résumée dans les Mémoires de Saint-Simon.

Les grandes batailles de Lebrun ne sont qu'une lourde imitation des choses de Raphaël. Dans ce temps-là, il y avait comme peintres, des hommes plus forts que Lebrun, c'était Lesueur et Poussin. — Lesueur lui-même, malgré certaines faiblesses, est et sera pour tous ceux qui sentent et aiment les arts, un artiste bien autrement sensible, bien autrement organisé que ne l'était M. Lebrun. Pour moi, je donnerais toutes les toiles ambitieuses de Lebrun pour une ou deux peintures pour un seul dessin de la *Vie de Saint-Bruno* de Lesueur.

« Tout le monde doit savoir dessiner; tout le monde peut » savoir dessiner... »

Je l'ai dit dès la première Leçon, il faut que tout le monde

apprenne à dessiner en apprenant à lire et à écrire. Il n'est pas plus difficile de copier une forme d'après un beau modèle que de copier des lettres majuscules, une M ou une R ou un G.

« ... Il ne s'agit que de s'exercer au dessin positif...

Les Allemands et les Italiens sont musiciens, parce qu'ils sont bercés, élevés au milieu de l'harmonie. Avant même de parler, l'enfant de ces pays a déjà fait sa partie avec son père et sa mère ; il croit chanter la même note ; il a raison ; mais elle est à une octave au-dessus de la note que chante sa mère, et à deux octaves de celle chantée par son père. C'est un trio à l'unisson, mais l'oreille ne s'en forme pas moins. — Il y a trente ans, ceux qui savaient la musique, en France, étaient des exceptions. Aujourd'hui, il n'y a pas une ville qui n'ait sa société chorale. Dans très peu d'années, les Français deviendront musiciens comme les Allemands et les Italiens ; j'espère qu'ils sauront aussi dessiner, et qu'on mettra de côté le laid pour ne montrer au public que ce qui est beau et capable de former le goût.

« Les Grecs trouvent l'art tout créé chez les Égyptiens... » (Page 82, résumé du *Cours de dessin.*)

« De Phidias et d'Ictinus. »

C'est le malheur des temps, mais c'est l'éducation première qui en est cause. Les Grecs, n'ayant sous les yeux que de belles choses, ne pouvaient pas aimer les laides. De même, les Allemands et les Italiens, ayant habitué leurs oreilles à des notes justes, ne peuvent pas chanter faux ; ils ne savent pas ce que c'est. Il y a des gens qui prétendent qu'il y a des voix fausses. Non, il y a des gens qui chantent faux, parce que leur oreille n'est pas formée à donner le son juste. Au cours de M. Chevé, fait d'après la méthode Galin et Pâris, presque tous les individus qui s'y présentent à la première note, chantent faux ; mais le professeur leur donne le ton avec le diapason, et un

groupe de voix répète juste la note ; les nouveaux venus la répètent aussi par imitation ; s'ils s'aperçoivent qu'ils chantent faux, ils s'abstiennent, ils attendent, car ils sentent que ça ne marche pas. Voilà le secret de la musique d'ensemble, par les masses populaires.

C'est le même secret pour le dessin. Fréquentez telles gens aimant les arts, ayant le goût de telle ou telle époque, vous n'en sortirez pas. Dans ce moment-ci, la mode florissante en peinture, c'est le XVIIIe siècle ; nous sommes sous Louis XV. Mettez ces petits messieurs, ce qu'on appelle les gandins, les *sportmens*, devant de la peinture belle, sérieuse, ils s'écrieront : Oh ! la touche ! il n'y a pas de touche, mon cher. — Une autre bégueule de leurs amies fera une grimace en faisant sa petite moue de chatte maniérée. — Il ne faut pas leur en vouloir, c'est leur éducation. On leur a corné cela aux oreilles ; ils sont oisifs, ils se distraient de la sorte avec le petit art faux, ne pouvant comprendre le grand art vrai, comme ils le feraient avec autre chose. Leur éducation est à faire pour le beau, pour le bien, comme elle a été faite pour le mal et pour le laid ; voilà tout...

« Par une raison simple et positive, que l'on pourra contes-
» ter, mais qu'on ne pourra jamais complétement nier, tant
» que le goût règnera sur la terre, la ligne étant dans tous les
» arts la loi d'être, ceux qui ont porté à un plus haut degré le
» grand art de la ligne resteront les premiers. »

Quelle transition ! Nous en sommes à ce petit art des meringues, et de la crème fouettée du XVIIIe siècle, à cet art des Fragonard, de la peinture sans caractère. J'ai un ami *fragonardiste* outré, bonhomme au fond, mais une espèce de voltairien sans religion, sans foi ni loi, ne croyant à rien autre chose qu'à un joli brin de fille et à Fragonard. Bonhomme au demeurant, excellent garçon au fond, bon enfant, comme on dit. Il ne sait ce qu'il est, ni ce que sont les autres ;

mais quand il a dit : la peinture de Fragonard ! il a tout dit.

Quand, dans une œuvre d'art, le fond manque, c'est-à-dire la pensée, la ligne et la forme qui la rendent saisissable, que voulez-vous en faire, vous pouvez passer outre, et aller ailleurs.

« Qu'est-ce qui, en fin de compte, fait un beau temple ?... » La ligne ; une belle statue, la ligne ; un beau tableau, la ligne ; » une belle musique, la mélodie ou la ligne. »

J'ai entendu aux Italiens un nouvel opéra ; à la fin du deuxième acte, j'ai eu le tympan écorché ; après quatre ou cinq coups de timbales, j'ai failli me trouver mal, et je cours encore, et je n'ai pas demandé à voir les deux derniers actes, il m'eût été impossible d'entendre une note de plus ; j'avais les oreilles ensanglantées ; c'était une souffrance horrible. Bientôt on mettra des pièces de canon dans l'orchestre. J'aime bien mieux entendre du Mozart, du Bellini, du Rossini, du Weber, ou du Beethoven dans ses trios les plus savants ; alors j'entends toujours une ligne suivie, un dessin. Il paraît que nous sommes menacés d'une musique plus bruyante encore... Nous avons déjà eu M. Meyerbeer, M. Verdi, un Italien, bon patriote, dit-on, mais qui ne l'est guère dans sa musique, à moins que, comme le disait un fin critique, tout ce bruit qu'il fait ne soit *le cri* de révolte d'un peuple asservi. Je trouve, pour mon compte, que c'était déjà beaucoup de bruit ; que c'était déjà bien fort comme cela. Qu'est-ce qui agira donc sur notre ouïe si cela ne peut suffire ? Décidément je crois que nous allons à la barbarie et à bride abattue...

Je juge des œuvres par ce que j'en éprouve, comme tout le monde doit en juger. Quand mon oreille suit une mélodie, comme lorsque mes yeux voient un chef-d'œuvre de peinture, de sculpture ou d'architecture, la sensation que j'éprouve, pour être différente par les nuances, est identique par l'effet que j'en ressens. Quand je me trouve en face d'une belle œuvre

musicale, il me semble que je prends un crayon, et, continuellement, comme devant un tableau ou une sculpture, je suis la forme, le dessin qui doit se poursuivre du commencement à la fin. S'il se rencontre dans l'œuvre que j'écoute en musique, quelque chose qui soit heurté, contraire aux règles du goût ou de la mélodie, alors c'est comme si je recevais un coup violent par un corps brutal et lourd. C'est ce qui s'est produit dans mon esprit en écoutant certaine musique moderne, surtout depuis que la mode est au bruit, aux temps brisés, rompus. C'est ce qui m'est arrivé également devant cette sculpture où il y avait un grand diable pendu à un rocher qui menaçait de me tomber sur la tête. C'est ce qui m'arrive en voyant, ou en écoutant tout ce qui dans l'art est grossier, brutal, extravagant, à force de mensonge et d'impuissance.

L'art doit charmer, ravir ; il doit passionner par l'admiration, mais passionner avec connaissance de cause : le beau, le grand art, musique, peinture, sculpture, architecture, littérature même, doit être une belle ligne suivie, dessinant une grande pensée ; cette ligne doit revenir toujours vous prendre, vous reprendre, puis vous reprendre encore, et ne jamais vous abandonner. L'art n'est pas ailleurs, ou c'est du charlatanisme, du mensonge, du bruit, de mauvais moyens dont on se sert pour attirer la foule, comme le saltimbanque fait son boniment à la foire des Loges ou de Saint-Denis, afin d'avoir du succès, un succès de gros sous, le succès d'une heure, par une multitude hébétée...

Ceux qui se servent de ces moyens savent mieux que personne ce qu'ils valent. Lesueur n'était pas envieux des succès de M. Lebrun, et je vous l'assure, Léopold Robert, dans sa petite retraite si triste d'Italie, ne désirait pas, n'enviait pas le sort du peintre Gérard. Dans son salon, M. Gérard, tout peintre du roi, tout baron qu'il était, avait deux perles, deux petits tableaux de Léopold Robert ; il savait bien qu'il y

avait là quelque chose, que lui, M. le baron, n'aurait pas pu produire.

Je parle, dans mon cours, du philosophe allemand Hegel, et je lui emprunte une citation :

« L'art n'étant que le produit de l'activité créatrice de » l'homme ne peut ni s'apprendre ni se transmettre....

(Page 83 du *Cours de dessin.*)

J'ajoute :

« Il ne faut pas cependant exagérer ce principe outre me- » sure... »

Je vous ai lu ce qu'il y a de plus caractéristique dans ce philosophe étranger ; je vous ai dit l'autre jour ce qu'il y avait de ridicule dans ses rêvasseries sur les beaux-arts. N'en parlons plus.

Vous ne ferez jamais qu'un pommier donne du raisin, pas plus qu'un homme qui n'a pas la fibre artistique devienne un artiste. Mais si vous soignez, si vous entretenez ce pommier, vous lui ferez donner d'excellentes et belles pommes, tandis que si vous le laissez ronger par les chenilles, par les mauvaises herbes ou attaquer par les animaux ruminants, il ne donnera jamais de pommes, pas même de mauvaises. Il faut donc faire l'éducation des hommes comme on fait celle des arbres...

« L'artiste a besoin, pour n'être pas arrêté dans ses créa- » tions..., de cette habileté qui le rend maître et le fait dis- » poser à son gré des matériaux de l'art ; ce n'est pas tout : » plus l'artiste est haut placé dans l'échelle des arts, plus il » doit avoir pénétré avant dans les profondeurs du cœur hu- » main.

» Savoir, c'est être libre ; savoir, c'est pouvoir. »

On se figure que l'on travaille pour soi, et il y a des gens qui ont cru très consciencieusement que les artistes étaient de grands égoïstes qui ne vivaient que pour eux, pour leur propre

gloire, pour leur amour-propre, pour leur satisfaction et leur succès. Il y a peut-être même des artistes qui se le figurent. — Les artistes et ceux qui les jugent comme je viens de le dire se trompent, car si vivre pour produire est une loi de l'humanité pour qui sait se comprendre et comprendre les autres, cependant on n'est heureux que par le bonheur que l'on donne aux autres, que par le dévouement. Plus l'artiste se dévouera, et travaillera pour faire plaisir aux autres, et plus il aura d'espoir, plus il aura de chances de grandir. L'artiste qui aime fait ce qu'ont fait Raphaël, Léonard de Vinci, Apelles, tous les grands artistes. Les artistes qui n'aiment pas, comme beaucoup d'artistes modernes que vous connaissez, fabriquent, mais ils ne produisent véritablement pas ; et ils ne sont pas heureux.

Est-ce que notre conscience à tous ne nous révèle pas cela, même ce que nous voudrions nous cacher?... Assurément, et nous n'avons été réellement heureux que du jour où nous avons fait quelque chose de bon, de bien, pour les autres. L'art, je le répète, est l'expression de ce sentiment supérieur, *le dévouement.*

Je n'abuserai pas plus longtemps de vos moments. Cette leçon est la dernière de cette année. Je ne sais même si je referai un cours ; peut-être ferai-je des conférences, car nos réunions ont pris plutôt le caractère de conférences que celui de leçons ou de cours proprement dit. L'Association polytechnique a des professeurs spéciaux qui enseignent le dessin ; je crois que mon but sera mieux atteint en tâchant, dans quelques conférences en une saison meilleure, de donner une direction plutôt qu'un enseignement spécial auquel je ne puis me vouer.

Vous avez vu en présence l'art grec et l'art gothique ; aujourd'hui, je vous ai montré un échantillon de l'art chinois. Ces deux derniers arts, le chinois et le gothique se ressem-

blent énormément; de part et d'autre on a fait des magots. Quand il y a des magots en peinture et en sculpture, on peut bien être sûr que l'architecture est dans le même goût. L'artiste sérieux, qui va au fond des choses, trouve dans le gothique juste le même degré d'art que dans le chinois, c'est-à-dire l'hébêtement, l'esclavage de l'espèce humaine; l'esclavage, le troupeau de brutes qu'on mène avec un fouet en lui faisant croire tout ce qu'on veut sans laisser aux hommes le droit de raisonner. Le grand art dont nous parlions, celui qui émane des sentiments les plus élevés de la nature humaine, c'est l'art des peuples civilisés, c'est l'art des peuples qui savent unir la science au sentiment; c'est l'art des peuples libres. (Applaudissements réitérés) (1).

(1) Ces dix leçons improvisées sur le *Cours de dessin*, publié par M. Etex en 1851, ont été suivies par un public assez nombreux malgré la saison rigoureuse où elles ont été faites dans l'amphithéâtre de chimie de l'École de médecine. Écoutées avec un respectueux silence, ces dix leçons ont été couvertes d'unanimes applaudissements.

Plusieurs personnes ayant demandé qu'elles soient imprimées, l'auteur a préféré les laisser paraître telles que le sténographe les a saisies au vol et d'après nature, afin de leur laisser, malgré ce qu'elles peuvent avoir *d'incorrect* dans le style, tout leur cachet de spontanéité.

FIN DE LA DIXIÈME ET DERNIÈRE LEÇON.

ERRATA :

Page 41, *lisez* : géométral, *au lieu de* géométrical.
166, *lisez* : à ce qu'il paraît, *et supprimez le mot* voir.
168, *lisez* : qui met dans une toile, une atmosphère où l'on respire.
187, *lisez* : je n'ai rien à ménager devant cet art musqué, supprimez le mot *ici*.

10/84
HHX
#7813